

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Anna Wietecha

**Sięgnąć poza wzrok. Doświadczenia percepcyjne w krótkich formach
prozatorskich Bolesława Prusa w kontekście poszukiwań twórców
nowelistyki polskiej końca XIX wieku**

Praca doktorska

Rozprawa doktorska pisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Paczoskiej

Instytut Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW

Warszawa 2013

Spis treści

Wprowadzenie	5
Nowela jako ślad rzeczywistości	5
Pytania o percepcję	19
Doświadczenie i interpretacja	26
Część I Wokół ograniczeń i pułapek wizualności	37
Rozdział 1 Diagnoza zbiorowej wszechwzroczności w <i>Ogrodzie Saskim</i> Bolesława Prusa	37
Wokół sensualności	37
Ostry wzrok	43
Na wizualnym pustkowiu	56
Rozdział 2 Czego nie widać w lustrze, czyli o przekraczaniu ciemności w <i>Katarynce</i> Bolesława Prusa	63
Wokół tytułowej katarynki	63
Oglądam, więc doświadczam	66
Nie widzę, więc doświadczam	68
Dotykam, więc doświadczam	78
Słucham, więc doświadczam	82
Doświadczenie jako droga do współodczuwania	85
Rozdział 3 Jak patrzeć, aby zobaczyć, czyli spór ciała z duszą w <i>Będzie wojna</i> Marii Konopnickiej	89
Będzie wojna – kiedy?	89
Nie-obrazkowa historia	91
Przestroga, groźba, marzenie	95
Na krawędzi wzroku i nadziei	99
Zamglone szkiełko i oko	102
Z perspektywy braku perspektywy	105
Znaki na niebie – znaki na ciele	107
Odzyskać perspektywę	111
Rozdział 4 Dylematy poznania w <i>Świecie i ślepej dziewczynie</i> Adolfa Dygasińskiego ...	116
W okowach zasad	116
Nie widząc, widzę inaczej	129
Paradoksalne owoce z drzewa poznania	143
Ku oświeceniu niewidomej	154
Indywidualność spacyfikowana	166
Część II Oddziecięce poznawanie – klucz, chwyt czy mit?	176
Rozdział 1 Czy <i>Omyłka</i> to Prusowska pomyłka? Próba odkodowania znaczeń	176
Świat bohaterów bez masek	176
W labiryncie pytań	179
Wtajemniczenie w życie	182
W przestrzeni interpretacji	184
Rozdział 2 Świat dziecka w <i>Przygodzie Stasia</i> Bolesława Prusa	188
Intrygujące korzenie	188
Między naturą, bytem a metafizyką	190

Poznawcza inicjacja.....	196
Rozdział 3 Samotne doznawanie świata w <i>Juliance</i> Elizy Orzeszkowej	206
Dziecięcy pejzaż poznania z księżycem w tle	206
W świecie kobiet	213
Wobec mężczyzn	221
Rosną i widzę	229
Czuję – pamiętam	235
Na bezwzroczu – na bezdrożu	241
Część III Literackie wygrywanie życia, czyli o percepcyjnej muzyce sfer	249
Rozdział 1 Dysputa o przemijaniu w <i>Echach muzycznych</i> Bolesława Prusa i w <i>Wielkim</i> Elizy Orzeszkowej	249
Pesymistyczne meandry	249
Oddaleni od nieba i nieśmiertelności	252
Kreacyjna siła muzyki	253
W żelaznej obręczy tajemnicy	260
W ciszy utraty	265
Rozdział 2 Odchodzenie w śmierć w <i>Organiście z Ponikły</i> Henryka Sienkiewicza	269
Wśród kontekstów	269
Figury życia	275
Od muzyki do transcendencji	282
Przestrzeń ciszy	288
Z innej perspektywy	290
Część IV W kręgu doświadczeń granicznych	293
Rozdział 1 Ludzkie – nieludzkie doświadczanie w <i>Nawróconym</i> Bolesława Prusa	293
Od percepcji ku nawróceniu?	293
Piekło i sąd	298
Pozór przemiany	300
Rozdział 2 Walka o oddech i trwanie ubrana w Prusowską <i>Kamizelkę</i>	304
Zagadka kolekcji	304
Prawda ciała	307
Prawda uczuć	308
Usidlone "ja"	309
Słońce nad chmurami	310
Rozdział 3 Śmiertelne dojrzewanie w <i>Szkatułce babki</i> Bolesława Prusa	314
Starość jako zmiana	314
Starość jako powrót	316
Jesienne plony życia	317
Wbrew podłości	320
Rozdział 4 Złudne poznawanie w <i>Z legend dawnego Egiptu</i> Bolesława Prusa	324
Przedsmak – smak władzy	324
Szmer płynącego czasu	328
W gąszczu błędów poznawczych	333
Rozdział 5 Doświadczanie przemijania w <i>Martwej naturze</i> Marii Konopnickiej	338
Funeralna introdukcja w <i>Moich znajomych</i>	338
Na progu poznania	341
Bohaterki kontrastowe	344
Część V Realne, nierealne – współodczuwane	351

Rozdział 1 Modyfikacje realności w <i>Dziwnej historii</i> Bolesława Prusa	351
Opowieść czasu przełomu	351
Czysta karta świata, czysta karta historii	356
Dziwna <i>Dziwna historia</i>	357
W świecie śliskich, zawrotnych wyżyn	359
Kręta droga ku –	366
Rozdział 2 O płynnej formie realizmu w <i>Śnie</i> Bolesława Prusa	371
Nowy – wspaniały świat	371
Gdy brzydota staje się pięknem	383
Pod światło empatii	390
Rzemiosło człowieczeństwa	393
Rzeczywistość olbrzyma – rzeczywistość karłów	398
Podsumowanie	413
Bibliografia	418
Bibliografia podmiotowa	418
A. Podstawowa	418
B. Kontekstowa	420
Bibliografia przedmiotowa	422

Wprowadzenie

Nowela jako ślad rzeczywistości

Zastanawiając się nad miejscem noweli w warsztacie realistów polskich końca dziewiętnastego wieku, trzeba zwrócić uwagę na pewne cechy szczególne tej formy genologicznej. Z uwagi na charakterystyczną konstrukcję wielkiej, powieściowej narracji, jaka opiera się na choćby najmniejszej łączliwości wielu aspektów fabularnych, drobny element świata przedstawionego (czy to sylwetka, przedmiot czy zdarzenie) z pewnością nie byłby w bogatej materii fabuły dostrzeżony. Natomiast mała narracja umożliwia spojrzenie na przedstawianą rzeczywistość niejako z odwrotnej strony niż powieść, gdyż jej domenę stanowi szczegół, który dzięki nowelowej budowie zostaje wyeksponowany i staje się znaczeniowym centrum tekstu.

Wspomniane bogactwo fabularne powieści stanowi wartość nie do przecenienia, ponieważ obiecuje badaczowi szeroką przestrzeń do interpretacyjnych dociekań, a w związku z tym – zapowiada różnorakie, ewentualne rozstrzygnięcia. Jest to bowiem ogląd z perspektywy ogólnej, który ułatwia tworzenie generalizacji związanych z różnymi zagadnieniami. Wszakże obok wielkich narracji istnieje nowela. Jednak dlaczego poszukiwać odpowiedzi na najistotniejsze pytania w tej drobnej formie genologicznej, która treściowo pozwala ująć tak niewiele? Odpowiedź na to pytanie wskazuje Eliza Orzeszkowa, gdy w artykule *Powieść a nowela* poddaje refleksji jej wyznaczniki gatunkowe:

Jeżeli powieść porównać można do słońca, którego płaszcz promienny pada na całą ziemię, oświecając ją wraz ze wszystkim, co się na niej znajduje, to nowela porównaną być może do błyskawicy, która przelotnie, lecz świetnie oświetla jeden kąt świata lub na nim jeden przedmiot.

Jeżeli powieść jest zwierciadłem, w którym człowiek, pokolenie, ludzkość przejrzeć się mogą z zewnątrz i wewnątrz [...], to nowelę można poczytywać za taki

*u ł a m e k zwierci a d ł a , w którym odbija się tylko jedno oko, jeden uśmiech, jedna łza, jeden grymas twarzy, jedno poruszenie duszy*¹.

Pisarka akcentuje więc jedną z najistotniejszych cech tego gatunku, gdyż szczegół uznaje za składnik, który konstituuje ten utwór. Przez jego pryzmat, uwydatnione, dadzą się dostrzec te zjawiska, które z powieściowej perspektywy byłyby semantycznie rozmyte. Zauważa także zaletę małej prozy, która predestynuje ten właśnie gatunek do ogniskowania uwagi na doświadczeniach jednostkowych, a w wyniku tego – także percepcyjnych.

W tym miejscu warto przytoczyć opinię Adalberta Stiftera. Pozwala ona poszerzyć ogląd o perspektywę ogólną, choć również związaną z detalem. Jakkolwiek myśliciel czyni to z punktu widzenia filozofii, on także przywiązuje do niego ogromną wagę. Przypisuje mu nawet miano ontologicznego fundamentu istnienia:

*Powiew wiatru, toczenie się wód, dojrzewanie zbóż, falowanie morza, zielenienie się ziemi, lśnienie nieba i migotanie gwiazd uważam za wielkie; wspaniałe nadciągającej burzy, rozszepiających domy piorunów, wichru miotającego pożarem, ziejącej ogniem góry i trzęsienia ziemi, co wstrząsa lądami, nie uważam za większe od tamtych, przeciwnie, uważam je za mniejsze, są bowiem wyłącznie objawem o wiele wyższych praw. Występują na pojedynczych miejscach jako wynik jednostkowych przyczyn. Siła, która sprawia, iż w garnku biednej kobiety unosi się i wylewa mleko, jest tą samą, co w ziejącej ogniem górze unosi lawę, rozlewając ją po górskich płaszczyznach. Te ostatnie zjawiska są tylko bardziej widoczne i wpadają w oko niewnikliwego laika, podczas gdy polot myśli uczonego ogarnia nade wszystko całość, jedynie w tym, co powszechne, skłonny widzieć wspaniałość, bo tylko ono zachowuje świat [...]*².

Nastawienie na detal, jak pokazuje Stifter, pozwala odkryć porządek rzeczywistości, wywodzić prawidłowości ze zjawisk z pozoru ze sobą niezwiązanych, a przez to sprzyja tworzeniu mikroświatów:

¹ E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela* [w:] *też*, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 325.

² A. Stifter, *Kolorowe kamienie* [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. A. Mazur, Warszawa 2008, s. 180.

Mimo że jest genologiczną miniaturą, pozwala wywodzić prawidłowości ze zjawisk z pozoru ze sobą niezwiązanych, a przez to – sprzyja tworzeniu mikroświatów:

Jeśli ktoś przez całe lata dzień w dzień o wyznaczonej porze obserwuje igłę magnetyczną, wskazującą północ, i zapisuje w zeszycie większe lub mniejsze zmiany jej odchylenia, to dla laika takie postępowanie będzie zapewne błahie i zabawne; lecz jakże wzbudzająca respekt okaże się ta małość i jak godna podziwu ta zabawa, gdy dowie się on, że podobne obserwacje przeprowadzane są na całej powierzchni kuli ziemskiej, a z zebranych obliczeń wynika, iż pewne małe odchylenia igły magnetycznej, często zachodzące w tym samym stopniu we wszystkich punktach globu, oznaczają magnetyczną burzę, która przechodzi przez całą Ziemię, wywołując na jej powierzchni niejako magnetyczny dreszcz³.

Do tej myśli Eliza Orzeszkowa dodaje inny aspekt. Prezentuje bowiem małą narrację jako płaszczyznę, w którą wpisują się doskonale najtrudniejsze z pytań zadawanych przez człowieka. Co ciekawe, równocześnie podkreśla swoiste zawieszenie noweli między przeszłością a przyszłością, więc – na podobieństwo ludzkiej egzystencji – zakrycie jej mrokiem niewiedzy. Zatem pisarka stwierdza:

Rzeczy i nawet bardzo ważne i poważne nowela wskazywać może, ale tylko wskazywać i, zaraz umykając, pozwalać umysłowi czytelnika domyślać się, odgadywać, dochodzić. Dlatego nowela właściwa nie posiada tak jak powieść ani zawiązania, ani rozwiązania akcji, bo jest tylko jednym jej momentem, przed którym co było i po którym co nastąpi, to już do niej nie należy. Rzecz urywa się nagle, na przyszłość zapada kurtyna niewiadomości, tak jak bywa z każdym momentem życia oddzielnie wziętym⁴.

Ten gest uniku, o jakim mówi Orzeszkowa, to obszar semantyki utworu, który autor pozostawia w cieniu niedookreślenia. Tym samym mała narracja wzbogaca się wówczas o implikowane nim znaczenia, pośród których najistotniejsze wydaje się szczególne powinowactwo do kręgu odniesień metafizycznych. Dzieje się tak w istocie, jako że nowela niejednokrotnie bywa przestrzenią ewokującą obraz rzeczywistości, któremu daleko do skończonej wizji świata, gdzie nie brakuje oznak niewytłumaczalnej tajemnicy, jaka wykracza poza racjonalistyczne prawa materii.

³ Tamże, s. 180.

⁴ E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 324.

Toteż sam autor *Lalki* niejako nawiązuje do takiego sposobu oglądu świata, kiedy w 1900 roku notuje:

Wszystkie Uzdolnienia Duszy: Bierność, Pamięć, Cechy Indywidualne], Uczucia itd. służą do zbudowania świata duchowego i odtworzenia go w świecie rzeczywistym. Ten świat duchowy musi być zrobiony z jakichś sił tkwiących w materiałach, musi posiadać bud [owę] wewnętrzną] i formę, wreszcie - powierzchowność, po której poznaje się go.

Człowiek składa się jakby z trzech budowli, wsuniętych jedna w drugą:

Najzewewnętrzniejsza – ciało: materiał – tkanki, siły – ruchy, głos, temperatura, zdolność przerabiania materii itp.

Środkowa – dusza. Materiał: Bierność, Współdzwięczność, Ślady;

Budowa Wewnętrzna – twórczość. [...]

Najwewnętrzniejsza, która jest Siłą drugiej i trzeciej, a składa się:

z Formy = Idei panujących.

Materiału = Uczucia

Siły = Cechy indywidualne.

I z tych elementów duch buduje swój świat duchowy: ludzi, społeczeństwo, naturę... nową, inną cokolwiek od rzeczywistej.

Właściwą jednak siłą jest Twórczość, która przerabia elementa świata rzeczywistego na świat duchowy⁵.

Rzeczywiście Prusowskie małe prozy (obok analizowanych przeze mnie utworów Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej, Marii Konopnickiej i Adolfa Dygasińskiego) odznaczają się niezaprzeczną obecnością znaków tego, co pozamaterialne. Dzieje się tak pomimo tego, że przedmiotem opisu jest w tych tekstach szeroko pojęte doświadczenie percepcyjne, czyli zazwyczaj związane z sensualnym postrzeganiem otoczenia. Ponadto odwołania metafizyczne każą pytać o granice realizmu, w obrębie którego sytuuje się twórczość Bolesława Prusa. Temu przekonaniu daje wyraz Samuel Sandler, pisząc:

Niechętnie wychodził [Prus – AW] poza rygor kanonów realizmu, które pojmował w sposób zawężony nawet w stosunku do własnej praktyki nowelistycznej i powieściowej. W swoim pojmowaniu realizmu Prus okazywał więc nierzadko wahania między koncepcją werystyczną, dosłownej reprodukcji obrazu rzeczywistości, a bardziej złożonym

⁵ B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 460.

„artystycznym” jego pojmowaniem, jako rzeczywistości indywidualnej, odrębnej i swoistej. Krótko mówiąc, postulat dosłowności, zgodności z potocznym doświadczeniem i kodem naukowym dominował w krytyce Prusa we wcześniejszym okresie, bardziej złożone rozumienie realizmu – później, ale chyba nigdy całkowicie nie wyeliminowało rygoru ścisłego mimetycznego pojmowania realizmu⁶.

Jak pisze Samuel Sandler, Prus długo pozostaje wierny specyficznemu przedstawieniu realistycznemu.

Metamorfozy Prusowskiego realizmu tak podsumowuje Anna Martuszevska:

Podstawowym sposobem doznawania i poznawania doświadczeń – zarówno własnych, jak i cudzych – jest w ujęciu Prusa obserwacja. Kategoria ta co prawda przechodzi u niego pewne przemiany, zawsze jednak zostaje podstawą spojrzenia na rzeczywistość. Najbardziej zjawisko to jest widoczne w stosunku autora Lalki do fotografii, ukazującym jasno, jak bardzo ceni on obserwację, ale jednocześnie uwidoczniającym, że zarazem żąda on, by z nią w parze szło również indywidualne przedstawienie tego, co zostało zaobserwowane, a obserwacja prowadziła także do wniosków na temat przedstawionej rzeczywistości, wniosków mających rangę naukową⁷.

Jednak ze spojrzenia na rzeczywistość nacechowanego mimetycznością prędko zaczęło ono ewoluować ku takiemu, które przekształca percepcja i doświadczenie autora, a potem – odbiorcy, aby osiągnęło ono głębię metafory, paraboli czy nawet – epifanii.

Zatem autor *Faraona* znacząco wykracza poza granice zakreślone przez pojęcie realizmu, co jest najbardziej widoczne na przestrzeni nowel. To właśnie ich forma inspiruje pisarza do poszukiwania w ludzkim doświadczeniu percepcyjnym śladów indywidualności, lecz także do formułowania na tej podstawie praw ogólnych. Nawiązuje do tego Henryk Sienkiewicz, widząc w twórczości Prusa znamiennej tendencję do generalizacji, która w tym kontekście bynajmniej nie przeradza się w poczyniony przez niego zarzut:

Od kreślenia czarnych melodramatycznych charakterów wstrzymuje Prusa i smak artyści. Również i dobrzy jego ludzie nie moralizują, nie są nigdy postulatami, utworami książkowymi, ale istotami posiadającymi krew i kości, żywymi i żyjącymi. Talent tej miary nie

⁶ S. Sandler, Wprowadzenie [w:] B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, wybór i wprowadzenie s. Sandler, Warszawa 2008, s. 19-20.

⁷ A. Martuszevska, „*Ja spotyka świat*”, czyli kategorie doświadczenia i reprezentatywności w notatkach Bolesława Prusa dotyczących kompozycji [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 181.

może tworzyć inaczej. Prus, mimo swego oryginalnego na świat poglądu, w tworzeniu powieściowym jest wielce obiektywnym. Przedstawia on ludzi tak, jak oni się sami przedstawiają. Są pisarze, którzy patrzą na ludzi przez szkła swoich własnych idei filozoficznych lub nawet doktryn, do których starają się dostosować postacie wprowadzane do powieści. Prus postępuje inaczej. Jego figury nie są tylko ilustracjami przekonań autora, ale ludźmi samodzielnymi. Prus pisze tendencyjnie, wszelako tendencja jego jest aposteriorycznym wynikiem rozważania stosunków ludzkich, nie zaś aprioryczną ideą autora. Tendencja jego wspiera się na filantropii, na głębokim i szczerym zamiłowaniu sprawiedliwości [...] i na chęci czynienia dobrze krajowi i ludziom. Jednym słowem, ideały jego są ogólne⁸.

Do tej opinii niejako przyłącza się Adalbert Stifter, o którym z pewnością można powiedzieć, że w *Kolorowych kamieniach* prezentował zbieżny z Prusowskim pogląd na miejsce jednostki w świecie:

Istnieją zatem siły działające na rzecz trwania całej ludzkości, których pojedynczym siłom ograniczyć nie wolno, a które, wprost przeciwnie, ograniczają same siebie. To prawem tych ostatnich jest prawo sprawiedliwości, prawo etyki, które pragnie, by każdy człowiek istniał obok drugiego zauważony, szanowany, bezpieczny, by mógł realizować swoje ludzkie, wzniosłe przeznaczenie, by mógł zdobywać miłość i podziw bliźnich, by chroniono go niczym klejnot, jako że każdy człowiek jest dla pozostałych klejnotem. Prawo to występuje wszędzie, gdzie tylko ludzie oddziałują wzajemnie na siebie⁹.

W taki oto sposób można by streścić generalne, ideowe przesłanie wielu nowel Prusa, których fabuła – poprzez prezentację doświadczeń percepcyjnych bohatera – stanowi do niego drogę. W myśl autorskiego przekonania bliskiego Stifterowskiemu – jednostka okazuje się ogromną wartością. Należy ją więc otaczać szacunkiem.

W odniesieniu do wskazanej tu autorskiej postawy trzeba koniecznie podkreślić jeden z bardzo istotnych aspektów stosunku nowelistów względem drugiego człowieka. Uobecnia się on mianowicie w reprezentowanej przez nich wyjątkowej wrażliwości na nieczułość i obojętność wobec cierpienia, co z kolei prowadzi ich do pogłębienia oglądu tak indywidualnej egzystencji, jak i otoczenia w ogóle. O przyczynę równoległego pojawienia się

⁸ H. Sienkiewicz, *Pisma Bolesława Prusa* [w:] Orzeszkowa, Sienkiewicz, *Prus o literaturze*, wybór Z. Najder, Warszawa 1956, s. 271.

⁹ A. Stifter, dz. cyt., s. 180.

wśród nowelistów wspomnianego zamysłu oraz o powód jego zaistnienia w utworach literackich właśnie pod koniec dziewiętnastego wieku pyta Beata Obsulewicz-Niewińska:

Wrażliwość na sprawy społeczne u każdego z grona pisarzy tu omawianych ma inny kształt i nieco inny charakter, ale dla całej grupy stanowi wyraźny wspólny mianownik. Co więcej, przed grupą twórców urodzonych ok. 1840 roku żadna grupa (czy generacja) literatów nie miała takiej determinacji w rozpoznawaniu najtrudniejszych spraw człowieka w kontakcie z innym człowiekiem, w określaniu odpowiedzialności jednostki za los innych jednostek, zwłaszcza tych, które doświadczają różnych ograniczeń w dostępie do cywilizacyjnych „praw i dóbr”.

Dlaczego „bania z empatią” wobec les miserables wybuchła w Polsce właśnie wtedy, gdy powstawały Lalka, Szkice węglem, Anusia, Pod prawem, Julianka, Karl Krug, Liberum veto, Kroniki, publicystyka w „Świcie” czy odczyty o niedolach dziecięcych?

Jak nazwać tę postawę zaangażowania w sprawy społeczne, którą przejawiali prawie wszyscy pisarze doby postyczniowej? Byli na polu literatury „socjologami dobroczynności”? Literackimi filantropami? Dobroczyńcami? [...]

Jednak z podobną podejrzliwością pomieszaną z admiracją przyglądali się [oni – AW] dobroczynności charytatywnej, biorącej początek z religijnego nakazu. Interesował ich nie tylko akt pomocy, ale też jego moralne pobudki i moralne implikacje. [...] Z [...] emocjami zaciekawienia i zdziwienia [...] staje się przed fenomenem „pozytywistycznej” nieobojętności na niemal każdy przejaw cierpienia. Co ją powodowało? Litość, współczucie, obawa przed biernością, podporządkowanie wyrazistym programowym wytycznym? Utylitaryzm? Strategia samopomocy? Miłosierdzie nakazane religijną i kulturową tradycją¹⁰?

De facto niełatwo tę kwestię rozstrzygnąć, gdyż każdy z tropów wydaje się zasadny, kiedy dołączy się do niej plastyczność deskrypcji oraz doświadczenie percepcyjne jako jej przedmiot, wówczas powstają utwory kumulujące w sobie ogromny ładunek znaczeniowy. Można by go określić po prostu mianem ponadprzeciętnej siły wyrazu. Chociaż Henryk

¹⁰ B. Obsulewicz-Niewińska, „Nieobalamucona” wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu, Lublin 2008, s. 18-19.

Sienkiewicz w *Pismach Bolesława Prusa* krytykuje właściwie – widziane w ogólności – nowele dziecięce autora *Emancypantek*, jednak przy pomocy lapidarnego stwierdzenia nadaje twórczości nowelistycznej Prusa wysoką rangę:

*Kto mocno czuje, ten tworzy z siłą, a tam prawda mówi sama za siebie, choćby całość nie była należycie w powieściowy sposób zaokrąglona i ściągnięta w literackie zakończenie*¹¹.

Do Sienkiewiczowskiej diagnozy warto tylko dodać, że Prus rzeczywiście w taki sposób pisał swoje nowele – wszak okazały się one portretami psychologicznymi bohaterów końca dziewiętnastego wieku. Mimo upływu czasu bynajmniej nie tracą one ani głębi, ani wyrazistości, ani aktualności. Aby to uzasadnić, wystarczy przywołać stosunek samego Prusa do tematu psychologii w utworze literackim:

*Takie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaff, Don Kiszot są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii. Szekspir tyle wart, co Kepler*¹².

Słowa autora *Emancypantek* są rzeczywiście uderzające, jako że (zgodnie z jego naukowymi zainteresowaniami) z jednej strony zrównuje on wartość literatury z wartością astronomii, z drugiej zaś – stawia na równi literackie przetworzenie skomplikowania ludzkiego charakteru oraz jedno z podstawowych praw w nauce o własnościach planet. Fakt ten dobitnie świadczy o tym, jak ogromną wagę pisarz przykładął do osadzenia utworu literackiego w psychologii.

Ale oryginalności drobnych tekstów – oprócz pisarskiego talentu – sprzyjał stosunek nowelisty do uprawianej przez siebie sztuki. Był on rzeczywiście wyjątkowy. Mówi o tym Samuel Sandler:

Prus przyznawał literaturze, która była dla niego przecież najważniejszą dziedziną twórczości własnej, doniosłą rolę poznawczą i wychowawczą. [...]

U Prusa najczęściej chyba i najmocniej podkreślanym aspektem użyteczności sztuki, to jest literatury przede wszystkim oraz sztuk plastycznych i teatru, jest ich odkrywcość, ich

¹¹ H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 266.

¹² B. Prus, *Ogniem i mieczem, powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza* [w:] *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, wybór Z. Najder, Warszawa 1956, s. 324.

*zdolność penetracji rzeczywistości, ukazywanie jej realnych kształtów, otwieranie na nie świadomości i wrażliwości uczuciowej, moralnej i społecznej odbiorcy*¹³.

Funkcje literatury, jakie aprobowałby Prus, a które badacz wyabstrahował z jego spuścizny, sytuują jego małe narracje w interesującym kręgu. Najważniejsze z nich to: akcentowanie odkrywczej roli utworu literackiego, zdolność literatury do eksplorowania nowych obszarów rzeczywistości oraz poszerzanie poznawczych i etycznych horyzontów odbiorcy.

Dlatego w pisarzu realizującym na co dzień takie podejście do literatury wskazane wyżej funkcje każą widzieć twórcę obdarzonego szczególnym talentem tworzenia prozatorskich drobiazgów. W głównej mierze mam tu na myśli nowelistykę – jak można by ją nazwać – epistemologiczną. Zastosowanie do niej powyższego określenia uzasadnia nacisk, jaki autor kładzie na aspekty dotyczące poznawania – a więc doświadczania, percepcji oraz odkrywania nowych sposobów spoglądania na rzeczywistość. Dlatego pisze:

Tymczasem literatura tak zwana piękna, obok stron przyjemnych i bawiących, na które u nas kładzie się największy, jeżeli nie wyłączny nacisk, posiada stronę niesłychanie poważną. Jest ona obrazem społeczeństwa pewnej epoki. Pokazuje ludzi żyjących w danym okresie czasu, ich stan umysłu, ich pragnienia, sposoby, w jaki zdobywają szczęście, jeżeli je zdobywają, i przeszkody, z którymi muszą walczyć. Krótko mówiąc, w literaturze tak zwanej pięknej społeczeństwo poznaje samo siebie. A jeżeli godnym szacunku jest uczony, który odkrył nowy pierwiastek chemiczny, nową roślinę albo jakiś pokład geologiczny w pewnej okolicy, niemniej szanowanym musi być autor, który pokazuje nam nowy typ, nowy ludzki charakter albo prąd społeczny.

*On jest nie tylko artystą, ale badaczem i odkrywcą; nie tylko bawi, ale i uczy przedmiotów najważniejszych, bo tych, które nas bezpośrednio otaczają, z którymi mamy ciągle stosunki*¹⁴.

Nawet jedynie na gruncie literackim Prusowi nie było wcale łatwo wprowadzać w życie formułowane przez siebie *implicite* postulaty. Jako że twórca zdawał sobie sprawę z czytelniczych realiów końca dziewiętnastego wieku, jaki stanowił wszak okres gwałtownego rozwoju czasopiśmiennictwa, z dużą dozą ironii oceniał:

¹³ S. Sandler, dz. cyt., s. 16.

¹⁴ B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, wybór i wprowadzenie s. Sandler, Warszawa 2008, s. 432.

Ta najpoczytniejsza gałąź literatury [beletrystyka – AW], ta obfita spiżarnia umysłowej strawy nie jest bynajmniej skarbnicą narodowego ducha, ale raczej składem modnych ubiorów damskich. Powieści to suknie, nowele - kapelusze, poezje to rękawiczki albo kwiaty. Każde z nich, gdy się ukaże w magazynie, budzi czyjś zachwyt, znajduje nabywców, jest przedmiotem żywej rozmowy... na tydzień. Po tygodniu ustępuje miejsca nowemu, równie popularnemu artykułowi mody, a samo - idzie na śmietnik.

I tak z tygodnia na tydzień, z miesiąca na miesiąc, z roku na rok. Autorom zdaje się, że swoje utwory piszą na mózgach i sercach, a oni piszą je na wodzie; nim wypowiedzą drugie zdanie, już pierwsze zatarło się i w publicznej, i w ich własnej pamięci. Nikt nie wyprowadza żadnych wniosków ani robi uogólnień z tego, co czyta¹⁵.

W tym kontekście trudno się więc dziwić, że małe narracje Prusa początkowo nie były odbierane najlepiej, a co za tym idzie – nierzadko istniały wyłącznie w swej wersji prasowej, przez co nie trafiały do szerszego kręgu odbiorców. Pisze o tym Tadeusz Żabski:

Rozproszony dorobek nowelistyczny, liczący (bez uwzględnienia To i owo) 46 utworów, nie został przez krytykę zauważony. Obieg czasopiśmienniczy, w jakim znajdowały się poszczególne utwory, mógł wywołać i utrwalić sympatię czytelników, ale niezbyt uważny krytyk łatwo gubił się w pół setce tytułów i przegapiał niejedno dzieło wysokiej marki. Zdarzyło się to właśnie wpływowemu, cieszącemu się autorytetem Piotrowi Chmielowskiemu jako autorowi Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu (1881)¹⁶.

Jednakże z biegiem czasu Prusowskie małe prozy były uznawane za coraz bardziej wartościowe, a w związku z tym pojawiało się na ich temat coraz więcej opracowań historyczno-literackich. Z pewnością charakterystyce i ewolucji takich interpretacji można by poświęcić monografię. Jakkolwiek Janina Kulczycka-Saloni pisała poniższe słowa prawie pół wieku temu, w pełni zdawała sobie sprawę z obszerności materiału interpretacyjnego, w jaki przez dziesiątki lat obrosły małe prozy. Trudno się bowiem nie zgodzić, gdy – jako monografistka Prusowskiej małej prozy, więc z pozycji należnego autorytetu – badaczka konstatuje:

Dlatego też piszącemu o nowelach Prusa niezmiernie trudno przychodzi rozliczenie się z długu wobec poprzedników. Można byłoby to zrobić tylko przy omawianiu każdej noweli

¹⁵ Tamże, s. 432.

¹⁶ T. Żabski, *Wstęp* [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. VII-VIII.

z osobna, przy całościowym natomiast potraktowaniu tego dorobku jest to niemal niemożliwe¹⁷.

Tym niemniej Maria Obrusznik-Partyka szkicowo realizuje to zadanie, i rekapitułuje stan badań nad nowelistyką autora *Dzieci*. Toteż na mapie prusologicznych rozpoznań definiuje punkty najistotniejsze:

Nowelistyka Prusa doczekała się kilku typologii. W roku 1936 ukazała się praca J. Putramenta, w której, opierając się na kryterium strukturalnym, zobrazował on rozwój formy nowelowej Prusa od reportażu, anegdoty, felietonu, poprzez nowele, szkice, aż do szkicu powieściowego (jako odrębna grupa - nowela fantastyczna). W roku 1947 Z. Szweykowski w obszernej monografii poświęconej Prusowi dokonał podziału utworów w oparciu o wyróżniki chronologiczno-tematyczne. Z kolei J. Kulczycka-Saloni wprowadziła własną klasyfikację. Ostatnio Tadeusz Żabski zaproponował podział form nowelistycznych Prusa, przyjmując za podstawę podziału sposób widzenia i prezentacji przedstawionej rzeczywistości. Podkreślił przy tym, iż od strategii i perspektywy poznawczej pisarza zależy przedmiot zainteresowań i służące tej strategii formy pisarskie. Wydzielił grupę utworów humorystycznych, literaturę popularną, filantropijną, szkice i obrazki, nowele realistyczne oraz ujęcia paraboliczne¹⁸.

Generalny ogłód rozpoznań badawczych pozwala z pewnością stwierdzić, że na początku dwudziestego pierwszego wieku Prusowskie małe prozy nie są już rejonem nieodkrytym w twórczości pisarza. Do tekstów wymienionych przez badaczkę trzeba dodać zbiór interpretacji nowel autorstwa Barbary Bobrowskiej (*Małe narracje Bolesława Prusa*) oraz liczne, objętościowo mniejsze teksty, w których przedmiotem rozważań są pojedyncze utwory¹⁹. Artykuły te znajdują swe miejsce w odwołaniach pojawiających się w toku interpretacji poszczególnych drobnych próz.

Tak więc w mniejszych tekstach rozproszonych w księgach pokonferencyjnych i periodykach (odwołuję się do nich w toku wywodu oraz prezentuję szczegółowo w bibliografii) najliczniejsze są te, których przedmiot stanowią nowele powszechnie znane i doceniane – *Katarynka*, *Kamizelka*, *Antek*. Wiele uwagi badacze poświęcają również nowelom parabolicznym Prusa, a wśród nich *Cieniom* i *Z legend dawnego Egiptu*.

¹⁷ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 6.

¹⁸ M. Obrusznik-Partyka, *Problem starości w utworach literackich i Kronikach Bolesława Prusa* [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 254-255.

¹⁹ Zob. B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004.

Od dawna niesłabnące zainteresowanie towarzyszy postrzeganej jako kontrowersyjna *Omyłce*, która jednak z biegiem czasu szczęśliwie traci to nacechowanie. Z kolei *Grzechy dzieciństwa* ostatnio coraz częściej stają się przestrzenią, jaką wybierają badacze, aby spojrzeć na tę małą prozę z perspektywy nowych akcesoriów interpretacyjnych, w jakie wyposażył ich przełom dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.

Ponadto w zasobie tekstów rośnie udział interpretacji, które omawiają albo nowele w publikacjach bardzo rzadko zauważane, albo małe prozy z kręgu nowel fantastycznych czy szerzej – nawiązujących w jakiś sposób do metafizyki. Bez obaw można więc stwierdzić, że nic jak do tej pory nie wskazuje na to, aby analizowanie wielkich narracji miałoby zagarnąć bez reszty obszar współczesnej prusologii, a w związku z tym – w pełni uzasadniona wydaje się nadzieja, że rozważania nad nowelistyczną gałęzią twórczości Bolesława Prusa nadal pozostaną terenem interpretacyjnie fascynującym.

Tymczasem warto wyjaśnić, dlaczego małe prozy autora *Faraona* umieściłam w kontekście współczesnych pisarzowi dokonań nowelistycznych innych twórców. Najbardziej ogólną z przyczyn wskazuje Tadeusz Bujnicki, gdy pisze:

Katarynką *wpisał się Prus w nurt polskiej noweli, określany często jako jej „złoty okres”. I zajął w nim miejsce - obok Sienkiewicza - czołowe. Autor Trylogii był już wówczas twórcą Jamiola, Janka Muzykanta, Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela, Latarnika i Niewoli tatarskiej. W najbliższym czasie wyjdą spod jego pióra: Wspomnienie z Maripozy i Sachem. Schyłek lat siedemdziesiątych przyniósł także wybitne nowele Elizy Orzeszkowej (w cyklu Z różnych sfer), Aleksandra Świętochowskiego (cykl O życie); wkrótce potem Maria Konopnicka zacznie ogłaszać swoje psychologiczne nowele. I dlatego charakteru ówczesnej produkcji nowelistycznej nie sposób sprowadzić jedynie do „pomocniczej” funkcji wobec publicystyki i powieściopisarstwa pozytywistycznego. Nowela jest wówczas formą całkowicie suwerenną i w istotny sposób wpływa na obraz epoki²⁰.*

Badacz stawia Prusa obok Sienkiewicza, Konopnickiej i Orzeszkowej, przypisując im dokonania najbardziej znaczące na niwie małej prozy końca dziewiętnastego wieku. Mając to na względzie, pragnęłam tekstom wybitnym przyjrzeć się z nowego punktu widzenia – właśnie z perspektywy obecności i znaczenia doświadczeń percepcyjnych bohaterów, które wpływają na reprezentację rzeczywistości. Natomiast drobna proza Adolfa Dygańskiego

²⁰ T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona Katarynka* [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej w 1997 roku, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998, s. 75.

okazała się tu nieodzowna jako *pendant* w relacji do wyżej wymienionych tekstów, a także w odniesieniu do problemu ograniczoności świata doznań wizualnych, a także w kwestii pytań o sposoby ich przewyższania. W tym wypadku bynajmniej nie miała ona charakteru pośledniego dodatku, ale stanowiła w tym zbiorze tematycznym równoprawną interpretację.

Samuel Sandler zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt związany z nowelistiką Prusa. Obok predylekcji pisarza do analizowania szczegółu ukazuje bowiem małą prozę jako pole dogodne do obserwowania nawet najmniejszej zmiany. Pojęcie to jest przecież fundamentalne, gdy chodzi o doświadczanie percepcyjne, ponieważ doświadczenie samo w sobie nie mogłoby przecież zaistnieć bez pojawienia się wspomnianej zmiany:

Na uwagę zasługuje jeszcze pewien rodzaj narracji fabularnej uprawiany przez Prusa powieściopisarza i nowelistę, który nierzadko wprowadzany bywa do Kronik, kreśli on mianowicie bardzo zwięzłe, ale wyraziste zarysy, sumariusze losów ludzkich, konfliktów i perypetii, jakby materiały do nienapisanych opowiadań, dramatów, komedii, może nawet powieści.

Prus koncentrował się bardzo często na szczegółach, pociągał go zwłaszcza zagęszczony szczegół. Tym bardziej, że miał silne poczucie, iż mimo własnego uskarżania się na powolny, nawet ślimaczy bieg życia polskiego, wszystko się w nim zmienia i przekształca²¹.

Nowelistyka autora *Lalki* przedstawia wiele wariantów sytuacyjnych wymienionej przemiany, jaka czasem przynosi owoce, a bywa i tak, że pozostaje tylko jałowym wydarzeniem. Jednak bez względu na to, co staje się jej rezultatem, w człowieku końca dziewiętnastego stulecia autor pragnie widzieć indywidualność, która świadomie będzie w stanie nadążać za błyskami w kalejdoskopie rzeczywistości i w procesie tej ciągłej zmiany nie zatraci skłonności do refleksji. Nawijając do ukazanego wyżej zamysłu, autorka *Przygód człowieka myślącego* postrzega Prusa jako autora, któremu bez obaw można przypisać wymienione motywacje:

Niedobrze to w Polsce być myślącym człowiekiem. My wolimy wszystko niż myśleć. Wolimy umrzeć dla jakiejś sprawy niż ją przemysleć. A dzieje Prusa to dzieje nie tylko wielkiego serca, lecz i poszukującej myśli²².

²¹ S. Sandler, dz. cyt., s. 24.

²² M. Dąbrowska, *Wstęp* [w:] B. Prus, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 1, Warszawa 1954, s. 22.

Słowa te – pisane niemal pół wieku po śmierci nowelisty – nadal przypominają o specyfice polskiego sposobu nie-myślenia i wiadomo, że wielu trudno się go wyzbyć i dzisiaj.

Na koniec warto jeszcze dodać, że wybrane przeze mnie małe prozy odznaczają się wyjątkową właściwością penetrowania rejonów percepcji, świata czy nawet ludzkiej duszy, jakie w swych granicach są płynne i epistemologicznie niedookreślone. Analizowane przeze mnie utwory przestrzegające generalnie zasad realistycznej reprezentacji pod powierzchnią tekstu kryją obszar odniesień, które sięgają poza ramy w pełni poznawalnej rzeczywistości materii.

Dlatego o nowelistyce końca dziewiętnastego wieku bez wątpienia można powiedzieć, że jej ukształtowanie oraz ładunek znaczeniowy przynoszony przez poszczególne utwory wpisują ją w obręb awangardy literatury realizmu. Celem tego ponadstandardowego podejścia – również na gruncie doświadczeń percepcyjnych i reprezentacji rzeczywistości – było modyfikowanie istniejących, jak również kreowanie nowych sposobów spoglądanie na świat z niekonwencjonalnej perspektywy pomijanego, obcego, innego czy niedostrzeganego. Chociaż tak określony cel mógłby w zupełności wystarczyć, noweliści nie poprzestają na nim, albowiem ostateczna weryfikacja ich powodzenia lub klęski dokonuje się w trakcie każdorazowej lektury, jako że dotyczy już sfery postulatów. Gdy kręgi założonych przez twórcę zetkną się z tymi dookreślonymi przez odbiorcę, wtedy mała proza stanie się impresywnym sukcesem.

Tym niemniej bez względu na to, czy za semantyczny klucz do tych tekstów uznamy zjawisko epifanii, tajemnicę ludzkiego istnienia, granice podmiotowej subiektywności czy percepcyjny eksperyment – ich zawsze aktualną rolę stanowi nazywanie elementów świata i porządkowanie różnorodności jego przejawów, aby go owoić. Dopóki więc jednostka będzie pytała o sens życia, dopóty dla takiego zadania kategorie czasu i przestrzeni będą czymś mało istotnym, niejako drugorzędnym, gdyż drobne prozy z pewnością nie przestaną zachęcać do poszukiwania coraz to nowych odpowiedzi na wciąż te same, egzystencjalne pytania.

Pytania o percepcję

Stwierdzenie szczególnego statusu ontologiczno-epistemologicznego małej narracji stanowi dla mnie wstęp do refleksji nad kwestią doświadczeń percepcyjnych bohatera literackiego²³. Zasadność podejmowania rozważań w tej kwestii uświadamia Eugene Minkowski:

Czynnikiem wyróżniającym percepcję spośród innych władz umysłowych, takich jak myślenie, wyobraźnia czy abstrakcja, jest to, że właśnie za jej sprawą „dotykamy ziemi”, że to dzięki niej - w obrębie tego, co w świecie jest trwałe i dające się uchwycić - „docieramy do istoty”. Dostarcza nam ona zarazem pewności, że nie moglibyśmy już posunąć się dalej w prostym i bezpośrednim „uchwytywaniu” rzeczy²⁴.

Warto w tym miejscu przywołać poglądy Virginii Woolf, która postrzegała rzeczywistość jako domenę powszedniej ciągłości przetykaną jasnymi punktami wyjątkowych chwil. Parafrazując tę myśl, można by powiedzieć, że wspomniane momenty stanowią dla jednostki (lecz również dla bohatera literackiego) inspirację do jednorazowej dezintegracji tożsamości, która – w wyniku tego – musi podjąć proces samoodnowienia. Zwykle zaś inspiracja ta przychodzi z zewnątrz:

Tak więc kiedy byłam dzieckiem, moje dni, tak samo jak teraz, zawierały dużą proporcję tej waty, tego nieistnienia.[...]Potem, z nieznanego mi powodu, nastąpił gwałtowny wstrząs; coś wydarzyło się tak gwałtownie, że pamiętam to przez całe życie.[...] To są trzy przykłady wyjątkowych chwil. Często je sobie przepowiadam czy raczej to one niespodziewanie wpływają na powierzchnię.

[...] nadal mam tę osobliwą cechę, że doznaję tych nagłych wstrząsów, teraz zawsze są one mile widziane; po pierwszym zaskoczeniu, zawsze czuję od razu, że są szczególnie cenne. [...]

*Czuję, że otrzymałam cios [...]; jest to albo będzie jakiegoś rodzaju objawienie; to znak czegoś prawdziwego pod pozorami [...]*²⁵.

²³ Zob. B. Bobrowska, dz. cyt., s. 5-16.

²⁴ E. Minkowski, *Dotyk*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 116.

²⁵ V. Woolf, *Szkic z przeszłości* [w:] tejże, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005, s. 182-183.

Toteż *moments of Beeing* stanowią z jednej strony obraz niewyraźnego, a z drugiej – dają się bez trudu dookreślić, gdyby powiedzieć o nich, że są to: *epifanie, olśnienia, prześwity innej rzeczywistości albo przebłyśki transcendencji*. Jednak bez względu na to, ilu doczekałyby się określić, nadal pozostanie w nich nieograniczony margines tego niewypowiadalnego, które uchwycił Czesław Miłosz w wiele mówiącej metonimii – *TO*²⁶.

Najistotniejszy wydaje się jednak fakt, że Woolfowskie „chwile istnienia” mogą stanowić jeden z najdoskonalszych, fabularnych załączków nowel. To one właśnie cechują się lapidarnością zapisu doświadczenia, są poruszające i trudne do analizowania z dystansu, gdyż wdzierają się w obręb oswojonej rzeczywistości i zaskakują.

W podobny sposób kreowane są percepcyjne światy bohaterów literackich małych narracji, których jądro znaczeniowe kryje się w percepcji, poznawaniu i tworzeniu – czy to mentalnego profilu, czy odmiennej reakcji na powtarzającą się sytuację, czy też w (literacko) realnej lub nawet pozornej przemianie.

Według Virginii Woolf w tym niezwykłym momencie następuje wewnętrzny przełom, który oddziela wszystko, co istniało przedtem od tego, co zdarzy się potem. Wtedy często rozpoczyna się proces jakiejś przemiany bohatera, która niejednokrotnie wiąże się ze sferą epistemologii. Zatem – kiedy taki przełom nastąpi, bohater ma możliwość powoływać do życia konstrukty własnych światów doznań, podobnie jak narrator może wnikać w ten lub w inny krąg wrażeń, a wreszcie – i sam autor będący literackim dysponentem tych scen może tworzyć, modyfikować i dekonstruować zamknięte w słowach sensoria. Skoro więc konkretna postać percypuje świat, z pojedynczych wrażeń tworząc jego mentalne odwzorowanie, dokonuje także ich uporządkowania, aby móc nad nimi intelektualnie zapanować. Pisarka mówi też o tym:

*Patrzyłam na rabatę przy drzwiach wejściowych; „To jest całość”, powiedziałam. [...] poza watą jest ukryty jakiś wzór; że my – to znaczy istoty ludzkie – jesteśmy z nim związane; że cały świat jest dziełem sztuki; że jesteśmy częściami dzieła sztuki. [...] my jesteśmy słowami; my jesteśmy muzyką; jesteśmy istotą rzeczy. I to widzę, kiedy doznaję wstrząsu*²⁷.

²⁶ Zob. C. Miłosz, *To* [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 7-8.

²⁷ V. Woolf, dz. cyt., s. 184.

Nad wyraz interesujące wydają się owe próby znajdowania prawidłowości we własnych wrażeniach i staranie, by wyciągać z nich wnioski, które mogą posłużyć modyfikacji nawyków wpajanych przez wytrwałą codzienność. Zauważa to również Prus i mówi:

Wrażenia zmysłowe mają jakby piętra: bierność = doświadczenia osobiste, współdzwźwięczność = czytanie, słuchanie, ślady = wspomnienia, twórczość = kombinacje. To zaś wszystko streszcza się w – ideach²⁸.

Dlatego – czytając wybrane nowele pisarzy końca dziewiętnastego wieku – dążę do równoległego tropienia idei na ścieżkach różnorodnych doświadczeń²⁹. Stosując zaś strategię dookreśloną Prusowską metaforą *współdzwźwięczności*, zyskuję sposobność do zagłębienia się w tekst. Anna Martuszevska ciekawie przedstawia jej tło, mówiąc:

Doświadczenie pisarz pojmuje przy tym nie tylko jako sprawę czysto indywidualną, dotyczącą naszego „ja”, ale również dostrzega możliwość współodczuwania doświadczeń innych ludzi, zwłaszcza doświadczeń uczuciowych. Dziś to zjawisko nazywamy empatią, autor Emancypantek zaś zwie współdzwźwięcznością lub współczuciem – przy tym w jego ujęciu najczęściej się ono pojawia w kontekście innych uczuć [...] ³⁰.

Być może w obliczu dwudziestowiecznych teorii narracji czy tożsamości takie podejście interpretacyjne wydaje się dosyć naiwne, jednak bez wątpienia byłoby ono bliskie i Prusowi, i innym pisarzom postyczniowym.

Na dowód tego warto wspomnieć o admiracji nowelisty względem (najzwyczajniejszej w swej zwykłości i pozornie tak nieinteresującej) przestrzeni dnia codziennego. Jak wielką wartość przedstawiała ona dla autora *Lalki*, świadczy potraktowane tu jedynie jako tekstowy sygnał drobiazg – *O badaniu życia codziennego*³¹.

Jako że moje badania, a potem rozpoznania, sytuują się na przecięciu linii wyprowadzonych z wielu zagadnień – czy nawet szerzej – dziedzin, niemożliwością byłoby konkretne, detaliczne definiowanie każdego z pojęć, które pojawi się w toku dyskursu. Nietrudno sobie bowiem wyobrazić rozprawę poświęconą każdemu z nich, a jak wiadomo – takowe już powstawały. Mój cel wyznaczam więc inaczej. Starając się świadomie unikać terminologicznych zapętleń, kładę nacisk na możliwie najpełniejsze oddawanie głosu samym

²⁸ B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 492.

²⁹ Do powyższej stratyfikacji nawiązuje Anna Martuszevska: A. Martuszevska, dz. cyt., s. 182.

³⁰ Tamże, s. 179.

³¹ B. Prus, *O badaniu codzienności* [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *To i owo właściwie zaś ani to, ani owo, czyli 48 powiastek dla pełnoletnich dzieci*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1949, s. 145-174.

bohaterom małej prozy, narratorom, autorom, jak również światom stworzonym przez nich w rzeczywistości tekstowej.

Do tego rodzaju spojrzenia przekonują słowa Marcina Polaka interpretującego poglądy Eugene'a Minkowskiego. Tłumacz stwierdza:

[...] Minkowski pisze także o kosmicznym umocowaniu doznań zmysłowych. Odstania kosmologiczne znaczenie pięciu zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, dotyku i smaku. W doświadczeniach „rozchodzenia się” zapachu, „rozbrzmiewania” głosu, „dotykania” powierzchni ciał (ale także „dotykania istoty rzeczy”), smakowania potraw (ale i dzieł sztuki) Minkowski dopatruje się jakościowych manifestacji ludzkiej obecności we wszechświecie. Jego strategią badawczą jest więc poszukiwanie tego, co powszechne, w tym, co zwykle uznawane za prywatne i osobniczo zmienne (zmysłowa wrażliwość na bodźce jest przecież zróżnicowana i zależy od wielu przygodnych czynników zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych)³².

Tymczasem Jean-Francois Lyotard niejako rozwija i przekształca myśl Minkowskiego, sytuując zmysłowe akcesoria poznawcze już nie w obszarze kosmologii, lecz w sferze egzystencjalnej samotności, jakiej doświadcza człowiek. Podkreślając wagę sensualnego aspektu ludzkiej percepcji, uznaje go za przejaw różnorodności, który – paradoksalnie – może jednostki łączyć. W tym kontekście nie sposób przejść obojętnie wobec refleksji filozofa:

*Twoje miejsce nasłuchu, dotyku itd. nigdy nie będzie moim,
ale oślepiająca zagadka świata egzystencji polega na tym,
że niepowtarzalne egzystencje są w nim obecne w liczbie mnogiej
i że bez przerwy łączą się ze sobą poprzez owe niepewne antenki
zmysłów, poprzez owe mrówcze próby zająkliwego mówienia³³.*

Twórczość – czy to powieściową czy to nowelistyczną – można, co oczywiste, rozpatrywać z rozmaitych punktów widzenia, stosując do tego celu wielorakie metody odczytań. W zależności od tego, ku jakiemu aspektowi interpretacja się wychyli, jest w stanie ukazywać różnorodne odcienie mentalności bohatera literackiego, jego epistemologicznych zapleczy, poznawanej przez niego rzeczywistości oraz odnarratorskich i odautorskich poglądów na ten temat.

³² M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 127-128.

³³ Cyt. za: J. F. Lyotard, *Komentarz w sprawie opon* [w:] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 100.

Ma to szczególne znaczenie, jeśli dotyczy kwestii doznawania otoczenia i wniosków wyciąganych z tych eksploracji. Chociaż Bolesławowi Prusowi w tej sferze trudno odmówić przenikliwości (do czego powrócę niebawem), Wacław Berent w *Próchnie* werbalizował ten proces, pisząc:

*Każda rzecz jest wieloraką zależnie od chwili i od oczu, jakie na nią patrzą*³⁴.

Niejednokrotnie tematyka interpretacji utworu w szczególny sposób splata się z metodą odczytywania tekstu. W sposób szczególny ma to miejsce w przypadku rozpatrywania zagadnień związanych z poznaniem w obrębie dzieła literackiego przy pomocy poetyki percepcyjnej. Zbieżność opiera się tu na uznaniu zmysłów (wraz z wrażeniami, które są im dostarczane) za narzędzia poznania. Wówczas mogą one stanowić drogę do odkrycia, a potem zinterpretowania struktury poznawczej odwzorowanej w rzeczywistości przedstawionej danego utworu.

I tak zjawisko sensualnego poznawania materialnej rzeczywistości, mimo że należy ona do świata przedstawionego, sprawia wrażenie obszaru łatwego do zdefiniowania. Jego granicę stanowią możliwości percepcyjne, w jakie autor wyposaża bohatera literackiego. Z kolei sferę poznawania wyznacza pięć płaszczyzn percypowania fizycznego. Jakkolwiek są one nader oczywiste, wystarczy powiedzieć, że to oczy stanowią swoistą drogę dostępu informacji wzrokowych, z których – jak wiadomo – w ogromnej większości składa się świat doznań człowieka. Podobnie dzieje się w odniesieniu do uszu rozumianych jako narzędzie zmysłu słuchu, względem zakończeń nerwowych odpowiedzialnych za odczuwanie dotyku, smaku oraz tych związanych z powonieniem.

W jakim stopniu przewaga określonego typu sensualnego doświadczania znajdzie odzwierciedlenie w ukształtowaniu profilu percepcyjnego bohatera literackiego oraz tekstowej rzeczywistości, to leży już w gestii autora. Zdecydują więc o tym jego uświadomione i nieuświadomione przekonania, jak również upodobania – tak percepcyjne, jak estetyczne, związane z literaturą i pozaliterackie.

Można by więc sądzić, że pisarze-wzrokowcy, zgodnie zresztą z zasobem leksykalnym i semantycznym języka, będą spoglądali na świat, faworyzując wizualność, a permanentnie będą umniejszali rolę bodźców dostępnych innym narządom zmysłów. Trzeba jednak podkreślić, że stwierdzenie o niepodważalnej zbieżności autorskiego postrzegania

³⁴ W. Berent, *Próchno*, Warszawa 1956, s. 300.

rzeczywistości pozaliterackiej z charakterystyką percepcyjną świata przedstawionego stanowi nadmierne uproszczenie. Bez wątpienia relacje te są o wiele bardziej skomplikowane i same w sobie zasługują na szersze opracowanie.

Chociaż całokształt doświadczeń percepcyjnych w istocie stwarza dogodną sposobność do zastosowania środków artystycznych rodem ze *zwierciadła przechadzającego się po gościńcu*, świat wewnętrzny bohatera literackiego usuwa się racjonalistycznym miarom *szkiełka i oka*. Natomiast stymuluje wyobraźnię pisarską do tworzenia (często – ponieważ jednokrotnych, to w żaden sposób niesformalizowanych ani nawet niewyrażonych *explicite*) strategii deskrypcji.

Toteż, odwołując się do świata percepcji jako obszaru zadawania owych pytań, pojawienie się nowych zjawisk w zakresie odwzorowania w literaturze sposobu doznawania świata Elżbieta Rybicka sytuuje na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Z pewnością jednak cezurę tę można przesunąć aż do początku lat siedemdziesiątych dziewiętnastego stulecia, dzięki czemu pierwsze pokolenie nowelistów epoki postyczniowej miałoby znaczny udział we wprowadzaniu tych nowych perspektyw. W powyższym kontekście badaczka pisze:

*Niewątpliwie jednak problem „czystego”, niezapośredniczonego widzenia z jednej strony, a z drugiej świadomości konwencjonalnego charakteru postrzegania lub deformującej rzeczywistość subiektywności percepcji należały do podstawowych dylematów szeroko rozumianej formacji modernistycznej. I to nie tylko na terenie malarstwa. Równolegle bowiem ze zmianą perspektywy w malarstwie i refleksji filozoficznej nastąpiły przekształcenia na terenie literatury, a przełom XIX i XX wieku był czasem niejako odkrywania percepcji na potrzeby narracji*³⁵.

Zagadnienie to w podobny sposób postrzega Ryszard Koziołek, przypisując (w tym wypadku) autorowi *Widziadeł* świadomą lub nie w pełni uświadomioną tendencję do poddawania refleksji metod prowadzenia narracji i wariantów percepcji bohaterów. Dlatego stwierdza:

[...] literatura – owszem – jest lustrem, ale o załamanych powierzchniach. Obrazy świata inspirowane rzeczywistością nie mogą już opierać się na jednej perspektywie, ale winny być raczej komponowane „kubistycznie”, niczym lubiane przez pozytywistów „studia z

³⁵ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 105-106.

natury” [...]. Prus nie wie jeszcze, jak to zrobić, ale fantazjuje o tym, aby nasze spojrzenie było wymienne z oglądem innych, aby udzielały nam go nawet rzeczy, które „patrzą” na człowieka [...].

Może to po prostu ironia humorysty, a może świadomość nadchodzącego perspektywizmu, który niesie zmierzch obiektywności narracji, emancypując każdą obserwację. Prus eksperymentuje ostrożnie [...]. Różne perspektywy indywidualnego oglądu rzeczywistości nie sumują się w obiektywną wiedzę, ale rozszczepiają tożsamość osób, rzeczy i zdarzeń. Bez gwarancji narratora postacie i czytelnik toną w błędnych informacjach, z których wyciągnąć ich może tylko superarbiter. Taką pozycję autor może realizować już tylko w świecie fikcyjnym. Prus przeczuwał chyba coś jeszcze, mianowicie że pomnożenie perspektyw najszybciej następuje wśród odbiorców sztuki, którzy połamią lustro – nie dlatego, że przewyższą kompetencje pisarza i obserwatora, ale przeciwnie, dlatego, że nie będą w stanie weryfikować oferowanych im, w literackim przebraniu, informacji o świecie³⁶.

Można sądzić, że interpretator nie do końca jest pewien, czy świadomość pisarska autora *Faraona* była tak głęboka i rozległa, by pozwalała na snucie refleksji istotnie wykraczających poza granice realizmu. Kwestię tę rozstrzyga jednoznacznie sam Prus. W jednym z fragmentów ujawniających miarę jego autoświadomości pisarskiej, a zaczerpniętym z *Literackich notatek o kompozycji*, pojawia się bowiem schemat opisu niemal impresjonistycznego:

*Symfonie opisowe opierają się na zmianach, jakim ulegać może każde zjawisko materialne czy duchowe, dźwięk, światło czy miłość, duma, optymizm, zdrowie itp. Elementami zmieniającymi są: zjawisko główne (światło, uczucie), jego odmiany (barwy, rodzaje uczuć), wysokość, natężenie, barwa (np. barwa tonu, odcień koloru, uczucie zależne od charakteru: miłość tchórza, gniew optymisty), trwanie zjawiska, przerwy, harmonia, melodia, rytm. [...] Powieść czy nowela winna być symfonią z pewnego zjawiska, którego inne zjawiska są tylko rozwinięciem*³⁷.

I dodaje:

³⁶ R. Koziółek, *Co gra Katarynka Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 69-70.

³⁷ B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 578.

*Bieg opisu powinien być taki, ażeby zmiany i zjawiska, następujące po sobie w czasie, utworzyły prawie zmysłowy obraz: przedmiotu, człowieka, duszy, społeczeństwa, jakichś części, organów itp*³⁸.

Nietrudno wskazać najogólniejszy kierunek tych Prusowskich poszukiwań, które wiodą od ograniczającego Kartezjańskiego imperatywu „widzę-myślę” ku rozszerzeniu granic poznania.

Doświadczenie i interpretacja

Chociaż Ewa Domańska prezentuje swoje spojrzenia na (między innymi) literaturę, mówiąc o historii spotkania, jej słowa trafnie definiują znaczenie wykorzystywanej przeze mnie metody analizowania percepcji bohatera literackiego:

Często też, zamiast mówić o nowej historii kulturowej, mówi się o antropologicznym podejściu do przeszłości, które wspiera się na tak zwanym modelu spotkania [...] różnych kultur. Dlatego też można powiedzieć, iż nowa historia kulturowa to historia spotkań kulturowych.

Szczególną cechą, którą nadała nowej historii kulturowej współczesność, jest jej podwójne oblicze, kształtowane przez różne źródła inspiracji. Pierwsze — teoretycznoliterackie — czerpie z teorii literatury (na przykład Roland Barthes oraz podążający jego śladem Hayden White [...]); drugie — antropologiczne — korzysta z koncepcji antropologicznych, zwłaszcza z tak zwanej antropologii symbolicznej (Clifford Geertz [...]) „Co takiego może zobaczyć nowa historia kultury, czego nie widziano wcześniej”, i odpowiada: „Otóż pytanie nie jest co, ale jak można coś zobaczyć”³⁹.

Za metodę odczytywania tekstu wyjątkowo ściśle splatającą się z tematyką interpretacji utworu uznaję poetykę percepcyjną. Dlatego warto tu zaakcentować zasadnicze podobieństwo, jakie dotyczy postrzegania świata przedstawionego w utworze. Wówczas za prostą drogę do uprzedniego odkrycia, a potem do zinterpretowania struktury poznawczej odwzorowanej w rzeczywistości przedstawionej wypada uznać zmysły jako narzędzia poznania (wraz z wrażeniami, które są im dostarczane).

³⁸ Tamże, s. 475.

E. Domańska, *Inspiracje* [w:] *tejsze, Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 59.

I tak Elżbieta Rybicka, używając między innymi narzędzi tak inspirującej poetyki percepcyjnej, przygląda się tekstom wchodzącym w skład modernizmu rozumianego *sensu largo*⁴⁰.

Wyznaczniki tej metody interpretacyjnej badaczka przedstawia tak:

*Dominantą poetyki percepcyjnej (tematyzowaną lub ukrytą) jest jedna z najbardziej twórczych utopii nowoczesnych – utopia „niewinnego oka”, czyli poznania bezpośredniego, realizowana w literaturze za pomocą opisu impresjonistycznego [...] dzięki „cytatom z rzeczywistości”*⁴¹.

W tym miejscu warto poczynić dwa zastrzeżenia. Autorka ogranicza adekwatność poetyki percepcyjnej wyłącznie do sfery aktywności zmysłu wzroku. Jestem jednak przekonana, że (bez obaw o nadużycie lub o niekonsekwencję metodologiczną) zakres tego terminu można znacząco poszerzyć, włączając w jego obręb pozostałe zmysły mediujące między rzeczywistością przedstawioną utworu a bohaterem bądź narratorem⁴².

Z drugiej strony – analizowanie założeń poznawczych nowelistyki tworzonej przez pisarzy pierwszego pokolenia pozytywistów bynajmniej nie stoi w sprzeczności ze stosowaniem narzędzi interpretacyjnych wywodzonych przez Elżbietę Rybicką z przemian kultury i sztuki początku dwudziestego wieku, gdyż mają one swe źródła także w ewolucji dziewiętnastowiecznego realizmu⁴³.

Swoiste uszczegółowienie ogólnego określenia metody badawczej, jakie przynosi poetyka percepcyjna, oferuje dookreślenie *focus*, a co za tym idzie – *fokalizacja zmysłowa*⁴⁴. W trakcie moich badań miało ono niezastąpioną wartość jako filtr poznawczy, który pozwalał mi czerpać z materiału fabularnego właśnie to, co wiąże się z wrażeniami zmysłowymi. Przydatność interpretacyjną takiego podejścia analizuje Magdalena Rembowska-Płuciennik⁴⁵. Badaczka uznaje, że do odkrywania świata literackich doświadczeń sensualnych wskazane pojęcie jest narzędziem wręcz niezastąpionym.

⁴⁰ Zob. E. Rybicka, dz. cyt., s. 101-181.

⁴¹ Tamże, s. 108-109.

⁴² Szerzej pisze o tym Ryszard Nycz: R. Nycz, *Intertekstualność, czyli mediatyzacja* [w:] tegoż, *Światy tekstowe. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000, s. 106-110.

⁴³ Por. A. Mazur, *Nowela jako „epifania”* [w:] tejże, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 105-115.

⁴⁴ Twórcą pojęcia *focus* jest Gerard Genette.

⁴⁵ Magdalena Rembowska-Płuciennik przeniosła pojęcie *focus* na grunt polskiego literaturoznawstwa. Efekty związanych z tym badań rekapituje w: M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 51-68.

Stąd też – wyróżniając rozmaite poziomy funkcjonowania tego terminu w odniesieniu do reprezentacji doznań zmysłowych w literaturze, autorka stwierdza:

*Fokalizacja bowiem problematyzuje ich sposób istnienia w dziele literackim: na poziomie konstrukcji świata przedstawionego, na poziomie aktu lektury i mechanizmów czytelnicznej identyfikacji z bohaterem oraz na poziomie oddziaływania perswazyjnego tekstu*⁴⁶.

Można więc powiedzieć, że krąg zagadnień porządkowanych przez termin *fokalizacja zmysłowa* jest bardzo szeroki. Toteż przypuszczalne efekty zastosowania tej metody wydają się wyjątkowo obiecujące.

Kolejny ze sposobów interpretacji wykorzystywanych przeze mnie w trakcie odczytywania małych narracji stanowi antropologia literatury, która wprowadza nowy kontekst – w centrum refleksji stawiając właśnie człowieka⁴⁷. Ewa Kosowska dodaje, że tego rodzaju podejście badawcze umożliwia dokonywanie quasi-zbliżeń, które – dzięki zastosowanemu powiększeniu – pozwolą na zogniskowanie w ich polu wielu aspektów niewidocznych w innych okolicznościach. W związku z tym badaczka stwierdza:

Znany film Antonioniego Powiększenie opowiada historię fotografa, który odkrywa, że zarejestrował morderstwo. W ciemni analizuje i wielokrotnie powiększa fragmenty zdjęć, przygodnie zrobionych w parku. Zestawienie odpowiednich ujęć pozwala mu nie tylko zobaczyć, ale wręcz prześledzić etapy tragedii, którą sam, nieświadomie, utrwalił na kliszy.

Między fotografowaniem rzeczywistości a opowiadaniem o niej jest pewne podobieństwo. W obu wypadkach autor (fotograf, pisarz) wybiera przedmiot artystycznego obrazowania i w obu bezwiednie rejestruje coś jeszcze, co przypadkiem znalazło się w kadrze albo też w polu znaczeniowym pojęć używanych do opisu. [...] W naukach idiograficznych przyczyną stawiania pytań nowej generacji częściej bywa luka wytropiona w poprzednim opisie, dostrzeżona redundancja semantyczna, logiczna niekonsekwencja, napotkany ślad starego sensu, intertekstualna aluzja, indywidualny punkt widzenia czy odmienna perspektywa

⁴⁶ Tamże, s. 51.

⁴⁷ Rozprawy na temat tej metody badawczej znajdują się we wskazanych zbiorach: E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003; *Antropologia kultury. Antropologia literatury*, pod red. E. Kosowskiej, Katowice 2005; *Antropologia kultury, antropologia literatury. Na tropach koligacji*, pod red. A. Gomóły, E. Jaworskiego i E. Kosowskiej, Katowice 2007.

*aksjologiczna. Tym sposobem istniejący już opis jakiegoś fragmentu rzeczywistości zostaje poddany krytyce i tworzy podstawę kolejnych interpretacji [...]*⁴⁸.

Z antropocentryzmem odzwierciedlonym w utworach literackich wiąże się następny ze sposobów definiowania statusu poznawczego, jaki oddaje charakter moich poszukiwań. Stanowi go pojęcie *punktu widzenia*. Nawiązuje do tego Anna Łebkowska, mówiąc:

*W ogniskowaniu (fokalizacji) autor Palimpsestów wyróżnił trzy podstawowe odmiany: zerową, gdy narrator mówi tak, jakby wiedział i widział wszystko, a przynajmniej więcej niż postać; zewnętrzną, gdy wie i widzi mniej niż postać, a dokładniej: gdy mówi mniej niż wie postać, i wreszcie wewnętrzną, gdy wie i widzi tyle, ile postać. Jak nietrudno zgadnąć, to właśnie ostatnie w kolejności, a więc ogniskowanie wewnętrzne, opisuje klasyczną już, wywodzącą się z drugiej połowy XIX wieku — i zarazem za pomocą różnej terminologii przedstawianą — narracyjną strategię punktu widzenia, pojmowaną zazwyczaj szeroko: poczynawszy od wymiaru przestrzennego, poprzez wnętrza psychiczne i stanowisko światopoglądowe, obejmował bowiem całość sposobów „regulowania informacji narracyjnych”*⁴⁹.

Zatem okazuje się, że rozpoznania Gerarda Genette’a wydają się szczególnie cenne. Uświadamiają one bowiem,

jak dalece warto podejmować próby zakreszania epistemologicznych granic, znajdowania bezdroży, a także sytuowania bohatera literackiego jako podmiotu determinującego obraz tej epistemologicznej mapy.

Co znamienne, wymieniona badaczka zwraca uwagę na pewien paradoksalny efekt, jaki wywołały terminologiczne sugestie Genette’a. Paradoks ten można widzieć jako kolejny ze zwrotów ku zbiorowi wykorzystywanych przeze mnie metod badawczych. W tej kwestii interpretatorka dodaje:

Rzecz charakterystyczna: Genette, proponując swój zestaw pojęć, chciał wyswobodzić badane przez siebie zjawiska z nakładanej na nie przesadnej optyczności. W istocie chodziło mu przecież o sposób dawkania i organizowania informacji. Tymczasem zarówno termin „punkt widzenia” jak i focus zawierają w sobie odniesienia do tego, co wzrokowe i co

⁴⁸ E. Kosowska, *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury* [w:] *Narracja i tożsamość*, t. 1, *Narracje w kulturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, s. 101.

⁴⁹ A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii. Problemy i inspiracje* [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004, s. 222.

zarazem metonimicznie wiąże się z percepcją w ogólności, a więc również ze stanowiskiem światopoglądowym. Jak dobrze wiadomo, optyczne metafory nieodłącznie towarzyszą próbom uchwycenia aktu percepcji (w różnych jego znaczeniach); w samej tylko teorii narracji wystarczy przypomnieć obok wymienionych — takie terminy jak: „oko kamery”, „reflektor”, „przezroczystość”, „kąt obserwacji”, czy ostatnio panopticum itd. Genette'owskie próby wyzwolenia proponowanej terminologii z tego typu metafor i nieuchronna od nich zależność poświadczałyby znamienne dla naszej kultury nastawienie wzrokocentrystyczne.

Nic też dziwnego, że dla badania przejawów wzrokocentryzmu w literaturze [...] zasada „ogniskowania” okazuje się przydatna.

[...] Uruchamia zarazem takie znaczenia jak: skupienie, koncentracja zainteresowań na czymś, na kimś, zogniskowanie uwagi na jakimś przedmiocie, centrum uwagi⁵⁰.

Natomiast podejście do interpretowania nowel przez pryzmat punktu widzenia pozwala wywieść z niego jeszcze jedną z metod, jaką posługuję się w moich rozważaniach. Mam tu na myśli postrzeganie perspektywistyczne, którego rezultatem jest jawne koncentrowanie się obserwatora-literaturoznawcy na kwestiach związanych z tym, kto odbiera rzeczywistość w utworze literackim, w jaki sposób to czyni oraz do czego mogłoby to doprowadzić w zakresie interpretacji. I tak w tym kontekście Michał Paweł Markowski stwierdza:

*Widzieć wieloma osobami: określenie to prowadzi nas do krytyki jednorodnego podmiotu („Wielość osób – masek – w jednym „ja”; „Mieścimy w sobie zarys **wielu** osób”). Setką oczu: określenie to prowadzi nas do zakwestionowania adekwacyjnego modelu prawdy, choć – trzeba to podkreślić – nie do odrzucenia wszelkiej prawdy. „Spoglądać na świat możliwie wieloma oczyma” wieloma osobami: oto fundament filozofii interpretacji, opartej wprawdzie na metaforze epistemologicznej, lecz zmieniającej jej główny sens.*

W tym miejscu po raz kolejny splatają się rozsnute dotąd wątki (krytyka podmiotu, rozchwianie epistemologicznego paradygmatu, odrzucenie pewności jako miary przedstawienia), by ujawnić nową perspektywę⁵¹.

Chociaż badacz odnosi się do zagadnienia analizowania literatury poprzez filozoficzny filtr końca dwudziestego wieku, tego rodzaju narzędzie jest dla mnie bardzo przydatne, gdyż każe położyć nacisk na zmianę oglądu świata, który dotyczy jednostki i ma charakter wielowymiarowo zmienny. Jest to tak istotne z uwagi na fakt, że moim celem było właśnie

⁵⁰ Tamże, s. 229-230.

⁵¹ M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 133.

obserwowanie, nazywanie i umieszczanie w szerszym kontekście doświadczeń percepcyjnych w odniesieniu do – pod wieloma względami zróżnicowanego – materiału nowelistyki pozytywizmu, a w szczególności krótkich form narracyjnych Bolesława Prusa, a także – Elizy Orzeszkowej, Marii Konopnickiej, Henryka Sienkiewicza i Adolfa Dygasińskiego. W interpretowanych tekstach widziałam próby dotarcia choćby do śladu odpowiedzi na te same pytania, z których wnioski próbuje ujednoznaczyć również współczesność.

Czyż bowiem człowiekowi drugiej dekady dwudziestego pierwszego wieku nie są bliskie pytania dotyczące sposobów reprezentacji rzeczywistości, formy referencjalności tekstu literackiego wobec tego, co realne, diagnozy rozpadu tożsamości, niezbywalnej esencji relacji międzyludzkich, uobecnienia poczucia nigdy nieodżałowanej straty? Jednak natychmiast mogą się pojawić pytania kolejne – dotyczące przyczyn, strategii i celów ludzkich eksperymentów poznawczych, kwestii dzieciństwa jako wieloaspektowej determinanty dorosłości (nie tylko poprzez koncepcje Zygmunta Freuda), konformizmu i indferentyzmu oraz granic form krępujących jednostkę w społeczeństwie. Jako równie ważne w kręgu zagadnień domagających się swego rozstrzygnięcia byłyby również: zagadnienia relacji *obcego* czy *innego* wobec homogenicznej większości, a także – problemu niespełnienia podmiotu, niemożliwego do zaspokojenia poczucia braku, a także – bolesnej niedostępności przedmiotu pragnienia.

Kolejną z przyczyn wyznaczenia przeze mnie wspomnianego zakresu poszukiwań stanowiło dążenie do odnalezienia w świecie literatury dziewiętnastego wieku pewnego porządku. Pragnęłam go widzieć w jego formach oczywistych, jak i nawet w tych zgoła paradoksalnych – w ładzie albo w rozpoznanym chaosie, ulokowanych we wnętrzu bohatera literackiego, w konstrukcji narracji, w świecie przedstawionym utworu lub w obrębie relacji tekstu i czytelnika.

Zamysł ten doprowadził mnie do konkluzji, które z satysfakcją mogę podsumować słowami Williama Jamesa – badacza szczególnie zainteresowanego ludzką percepcją. Zauważa on, jak bardzo złudne jest pragnienie intelektu, by odnaleźć rozstrzygnięcie poznawczych wątpliwości (między innymi) w mikroświecie utworu literackiego:

Pęd myśli jest tak niepowściągniony, że prawie zawsze doprowadza nas do wniosku, zanim zdolamy go zatrzymać. Albo też, jeśli jesteśmy dostatecznie zwinni i uda się nam go zatrzymać, natychmiast przestaje być sobą. Tak jak kryształek śniegu schwytyany ciepłą

*dłonią nie jest już kryształkiem, lecz kroplą wody, tak samo okazuje się, że zamiast schwytać poczucie relacji zmierzające ku swemu kresowi, złapaliśmy coś substancjalnego, zazwyczaj ostatnie słowo, jakie wypowiadaliśmy, statycznie rzecz ujmując, którego funkcja, ukierunkowanie oraz konkretne znaczenie ulotniły się*⁵².

Przy wykorzystaniu takiej metody interpretacyjnej, która wszak nazywa, definiuje i klasyfikuje wspomniane sposoby budowania opisu świata wewnętrznego bohatera, można by napisać historię literatury inaczej. Wówczas można by już nie stosować na przykład kryteriów periodyzacyjnych czy temporalnych związanych z epokami wyodrębnionymi przez literaturoznawców. Jako ich twórcze rozwinięcie i dopełnienie – można byłoby zaś zaproponować kryteria nowe.

Pozwoliłyby one spoglądać na przekształcenia pisarskich poczynąń dotyczących percepcji nie z perspektywy ewolucji myśli rozumianej linearnie czy sinusoidalnie, lecz postrzegać je bardziej jako zbiór pól semantycznych wchodzących w skład konkretnej pisarskiej strategii psychodeskrypcji. Co istotne, niejednokrotnie zbliżałaby ona twórców z pozoru niemających ze sobą wiele wspólnego i reprezentujących odmienne epoki literackie. Warto wymienić troje autorów, których czas zdecydowanie dzieli. Natomiast niewątpliwie zbliżają ich elementy strategii opisywania świata mentalnego bohaterów i związanych z tym sposobów percypowania rzeczywistości.

W formie egzemplifikacji można tu wskazać utwory Zofii Nałkowskiej z debiutanckiego tomu opowiadań *Koteczka czyli białe tulipany* z 1909 roku, powieść Anieli Gruszeckiej z 1933 roku *Przygoda w nieznanym kraju* oraz Józefa Czapskiego zbiór szkiców *Na nieludzkiej ziemi* z 1949 roku.

Kryterium łączliwości w odniesieniu do autorskich strategii psychodeskrypcji stanowi tu wyeksponowanie spektrum barw, przez pryzmat których bohaterowie i bohaterki wymienionych tekstów widzą świat zewnętrzny, ale przede wszystkim przestrzeń własnego wnętrza. Podobnych zbieżności można by poszukiwać także w obrębie sfery bodźców słuchowych lub dotykowych, ale tej kwestii należałoby poświęcić osobne badania.

Jednakże za najważniejsze z pojęć z kręgu zjawisk dotyczących przemian percypowania rzeczywistości, które przejawiają się w nowelach pisarzy pozytywizmu, uznaję

⁵² W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 102.

doświadczenie. Nieodzowność rozpatrywania wielorakich relacji pomiędzy nim a literaturą uzasadnia Ryszard Nycz, mówiąc:

*[...] literatura pozbawiona więzi z doświadczeniem stać by się musiała pustą samozwrotną grą; a z kolei doświadczenie pozbawione prób (choćby negatywnego czy śladowego) pojęciowego uchwycenia i językowej artykulacji, w tym zwłaszcza nieuformowane sztuką literackiego wypowiedzenia, nie doszłoby do swego statusu jako doświadczenia, nawet w swych najbardziej rezydualnych (sensorycznie, somatycznie) postaciach*⁵³.

W krótkich formach prozatorskich niezwykle doznanie bohatera stanowi często dominantę semantyczną. Ograniczoność składników fabuły oraz czasu i przestrzeni, z jakimi mamy do czynienia na przykład w obrazku czy w noweli, sprawia, że sytuacja problemowa zyskuje na znaczeniu i zostaje tym samym wyeksponowana. Definiując doświadczenie, Tadeusz Buksiński stwierdza lapidarnie:

*Doświadczenie się przydarza*⁵⁴.

Jest to zatem długotrwały proces nawarstwiania się odczuć czy doznań. Ale często w toku zdarzeń pojawiają się te wyjątkowe, posiadające ogromne znaczenie dla losów czy postawy światopoglądowej bohatera. Chociaż w powieści miejsc na tego rodzaju przełomy może być wiele, w małej narracji pisarze tworzą atmosferę jedyności w odniesieniu do opowiadanej historii. Dzięki swoistemu zbliżeniu literackiemu czytelnik ma więc możliwość obserwować wyostrożony obraz przedstawiający albo wybraną sytuację z życia bohatera, albo splot okoliczności prowadzących do niej.

Pojęcie doświadczenia, którego tropem podążę w obrębie utworów autorstwa nowelistów końca dziewiętnastego wieku, można ująć prostymi słowami:

*Doświadczenie znaczy doznawanie czegoś, gdy się jest otwartym na coś. Jest to proces, w którym podmiot nabywa coś, co może zachować lub czym może podzielić się z innymi*⁵⁵.

Dlatego mam tu na myśli po pierwsze - doświadczenie rozumiane jako sytuacja graniczna, w trakcie której w bohaterze czy w narratorze zachodzi jakaś istotna zmiana. Pytanie o rzeczywistą trwałość tej zmiany pozostawiam tymczasem bez rozstrzygnięcia, gdyż po drugie interesuje mnie w szczególności odcinek czasu, na przestrzeni którego można

⁵³ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 12.

⁵⁴ T. Buksiński, *Przemiany doświadczenia* [w:] *Doświadczenie*, pod red. T. Buksińskiego, Poznań 2001, s. 7.

⁵⁵ Tamże, s. 7.

obserwować tę hipotetyczną zmianę czy proces dochodzenia do niej. Dlatego Tadeusz Buksiński stwierdza:

[...] podmiot zmuszony jest rozwiązywać problemy. W trakcie ich rozwiązywania doznaje oddziaływań z zewnątrz, które traktuje jako wyzwania do pokonania, i odpowiada na wyzwania w sposób mniej lub więcej świadomy⁵⁶.

Toteż zazwyczaj droga, jaką odbywa bohater, wiedzie od zmysłowego poznania jakiegoś aspektu przedstawionego w noweli ku działaniu związanemu z danym problemem, gdyż stanowi po prostu odpowiedź na wyzwania przynoszone przez rzeczywistość. Warto w tym momencie przypomnieć o miejscu pojmowanego po Kantowsku doświadczenia w kształtowaniu się filozofii polskiego pozytywizmu⁵⁷.

Uznawszy rozmaite aspekty doświadczenia percepcyjnego bohatera nowel za kryterium podziału, pracy nadałam pięcioczęściowy układ. Każda z nich stanowi zbiór interpretacji kilku małych próz. W obrębie danej części łączy je eksplorowanie podobnego kręgu ludzkich doznań. Większość interpretowanych przeze mnie utworów należy do obszaru nowelistyki Bolesława Prusa, jakkolwiek są one osadzone w kontekście rozważań nad małymi narracjami Marii Konopnickiej, Adolfa Dygasińskiego, Elizy Orzeszkowej oraz Henryka Sienkiewicza.

Pierwszą z części pracy poświęciłam pozornej wartości spojrzenia jako sposobu poznawania świata. Mimo że ludzi ono dostępnością doświadczenia rzeczywistości, efekty takich wrażeń bywają bardzo powierzchowne, a wręcz fałszywe. Taka konkluzja stanowi myśl przewodnią przewijającą się w Prusowskich *Ogrodzie Saskim* i *Katarynce*, w *Będzie wojna* Konopnickiej oraz w *Świecie i ślepej dziewczynie* Dygasińskiego.

Druga część stanowi przestrzeń, w której analizuję rezultaty doznawania wrażeń przez bohatera dziecięcego. Taki sposób doświadczenia rzeczywistości uznałam za jedną z dróg wybieranych przez nowelistów po to, by zanegować hegemonię wizualności. Dziecięce odbieranie świata pisarze przedstawiają bowiem w formie sensualnego laboratorium, w którym kształtuje się charakter późniejszych relacji między podmiotem poznającym a

⁵⁶ Tamże, s. 7.

⁵⁷ Zob. L. Magnone, *Herosi wewnętrznej kolonizacji. Rola myśli etycznej Kanta w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, „Przegląd Filozoficzno-literacki” 2009, nr 2, s. 67-82 oraz E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 38-39.

światem. Pośród omawianych nowel znalazły się więc Bolesława Prusa *Omyłka* i *Przygoda Stasia* oraz *Julianka* autorstwa Orzeszkowej.

W części trzeciej percypowanie dźwięków postrzegam jako trop wiodący ku zrównoważeniu lub zniwelowaniu poznawczej roli oglądu wzrokowego. Prus chętnie akcentował istnienie takiej właściwości, niejednokrotnie wracając w nowelistyce do momentu pomiędzy zachodem słońca a wzejściem księżyca. Tę chwilę uznawał za czas dogodny do refleksji i weryfikowania sensualnych schematów, ponieważ wówczas doświadczanie pozawizualne stawało się jedynym możliwym.

Za przejaw takiego sposobu doznawania świata uznałam muzykę jako irracjonalne źródło ludzkich przemian. I rzeczywiście pisarze widzieli ją w ten sposób, uwydatniając jej szczególną siłę modyfikującą i kreacyjną oraz niezwykłą zdolność do budzenia w człowieku poczucia obecności transcendencji. Muzyka jako dominujące narzędzie poznawcze pojawia się więc w Prusowskich *Echach muzycznych*, *Wielkim* Orzeszkowej oraz w *Organiście z Ponikły* Sienkiewicza.

Z kolei w czwartej części rozprawy skoncentrowałam się na specyfice doświadczenia granicznego oraz przede wszystkim na jego potencjale poznawczym. W istocie okazał się on wyjątkowy, gdyż w niecodziennych okolicznościach doznawanie rzeczywistości ma charakter niezwykły. Wspomniane doświadczenie określiłam mianem granicznego, mając na myśli krąg przeżyć egzystencjalnych, które są dla człowieka najtrudniejsze. W obrębie tego pojęcia umieściłam zatem starość i śmierć postrzegane jako procesy i wydarzenia jednokrotne oraz chorobę widzianą pod kątem zmagania się z kruchością ludzkiej fizyczności. W trakcie tego rodzaju przełomowych sytuacji bohater literacki zostaje poddany epistemologicznej próbie, a wraz z nim przechodzi ją jego otoczenie. Tym samym jej efekty są równoznaczne z poznawczymi zdobyczami bohaterów, którzy jednak muszą ponieść ich wysoką cenę. Dla takich przeżyć noweliści otwierają miejsce (Prus) w *Nawróconym*, *Kamizelce*, *Szkatułce babki* i w *Z legend dawnego Egiptu* oraz (Konopnicka) w *Martwej naturze*.

Natomiast część piąta, w której interpretacji poddałam *Dziwną historię* i *Sen* Bolesława Prusa, w doświadczeniu percepcyjnym pozwoliła dojrzeć pisarskie dążenie do ujawnienia metafizycznego wymiaru materialnej rzeczywistości. Obok niego ogromne znaczenie ma w tych dwóch tekstach ukazanie idei ogólnych, jakie dla autora są w jednostce równoznaczne z istotą jej człowieczeństwa, a które pisarz widzi w cierpieniu i

współodczuwaniu. Wynika z tego ogromne pragnienie odkrycia najgłębszych pokładów ludzkiej duszy. Jego wyraz jest o tyle uderzający, że odczuwa je twórca zafascynowany człowiekiem jako jednostką wpisaną w świat i połączoną z nim jedynie doświadczeniem percepcyjnym.

Zatem Prus świadomie wykorzystuje małe narracje jako przestrzeń służącą poznawaniu ludzkiej podmiotowości, lecz także uznaje je za doskonałe narzędzie poszerzania epistemologicznych horyzontów. Autor zdaje sobie sprawę, jak łatwo się one zawężają, a ile trudu wymaga ich poszerzenie. Jednakże tekstowa przestrzeń noweli – jako zwykle ograniczona do minimum – rzeczywiście sprzyjała kondensowaniu zawartości ideowej, również tej implikowanej przez sposoby doświadczenia otoczenia.

Część I

Wokół ograniczeń i pułapek wizualności

Rozdział 1

Diagnoza zbiorowej wszechwzroczności w *Ogrodzie Saskim* Bolesława Prusa

Wokół sensualności

Rozpoczynając wędrówkę interpretacyjną po obszarze małych form prozatorskich, wiele uwagi poświęcam ujęciom akcentującym skutki ewokowane przez brak możliwości wizualnego percypowania rzeczywistości przez bohatera literackiego oraz – nieodłącznie – sposobom ich odzwierciedlenia w świecie przedstawionym⁵⁸.

Michał Paweł Markowski wplata w swoje rozważania o filozofii Fryderyka Nietzschego myśl zaczerpniętą z rozpoznania Kartezjusza. Mówi on:

*Cale nasze życie zależy od zmysłów, pomiędzy którymi zmysł wzroku jest najpowszechniejszy i najszlachetniejszy*⁵⁹.

Zgadza się w pełni z inicjalną częścią tego stwierdzenia, w moich poszukiwaniach *de facto* podejmuję konsekwentną polemikę, wchodząc w dialog z jego częścią drugą. Uwydatniwszy wieloaspektową zwodniczość, jaką obarczone jest poznanie wzrokowe, uznaję ją za początek moich rozważań interpretacyjnych. W ich obrębie pragnę dociec istoty przemian małej prozy głównie autorstwa Bolesława Prusa, ale i (przywoływanych obszernie, acz traktowanych kontekstowo) innych nowelistów końca dziewiętnastego wieku. Chociaż ewolucja Prusowskiej małej formy prozatorskiej jest w tym kontekście rzeczywiście nie do

⁵⁸ Kwestię kodu wizualności szerzej poruszają: D. Bagiński i P. Francuz, *W poszukiwaniu podstaw kodu wizualnego* [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 19-44.

⁵⁹ Cyt. za: R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, [w:] M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 131.

przecenienia, w mniejszym lub w większym stopniu droga ku przekraczaniu granic zakreślanych przez horyzont percepcji wzrokowej wiedzy również pozostałych pisarzy pierwszej generacji pozytywistów. Odnosząc się do *Dumań pesymisty* Aleksandra Świętochowskiego, Ewa Paczoska znacząco wyostrza to spojrzenie. Mimo odmiennego kontekstu okazuje się, że i tutaj nie traci ono swej przydatności:

Dumania [pesymisty - AW] czytane jako opis nowej sytuacji podmiotu poznającego wydają się jednym z najważniejszych tekstów drugiej połowy XIX w. Dla przygód tego podmiotu w dojrzałej twórczości generacji Świętochowskiego uczucia i wrażenia okazują się bowiem niemal równie ważne co dla autorów i bohaterów literatury Młodej Polski. Oczywiście Świętochowski nie upodrzędnia tak wyraźnie jak ci ostatni roli intelektu i świadomości w tworzeniu wiedzy o świecie, nie szuka pozaintelektualnych czy pierwotnych, nieświadomych jej źródeł, co będą czynić polscy uczniowie Nietzschego i Bergsona⁶⁰.

I tak proces przemian w twórczości nowelistycznej Bolesława Prusa stanowi główny nurt myślowy moich dociekań, wokół którego gromadzę niewielkie formy literackie innych autorów końca dziewiętnastego wieku, zestawiając je w toku wywodu w różnorakie konfiguracje interpretacyjne.

Wśród nich znajdują się więc prozatorskie drobiazgi pióra Adolfa Dygasińskiego, Marii Konopnickiej, Elizy Orzeszkowej i Henryka Sienkiewicza, ponieważ w ramach tego szczególnego gatunku prozatorskiego poszukują oni nowych, oryginalnych środków artystycznego wyrazu. Jak można oczekiwać, sposoby realizacji tych zamierzeń na płaszczyźnie ich twórczości będą jednak inne niż te, jakie stosuje Prus.

Różnorakie formy realizacji gatunku tak obfitującego w rozmaite sposoby egzystowania na mapie polskiej literatury lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku umożliwiają autorom ustanawianie i opisywanie nowo odkrytych, pozawzrokowych (sensualnych) *genius loci*. Dlatego w ramach szeroko rozumianego doświadczenia percepcyjnego, które tak wydatnie angażuje oparte na doznaniach zmysłowych, poznawcze akcesoria bohatera literackiego, wyróżniam cztery kręgi pisarskich eksploracji. Prowadzą one nowelistów ku nowoczesnemu, twórczemu poszerzaniu obszaru

⁶⁰ E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 46.

poetyki realistycznej⁶¹. Dzięki temu jej granice mogą ulec stopniowemu rozmyciu, a w końcu – zatarciu, co ukazują ówczesne, wybrane, drobne utwory tych autorów⁶².

Tak więc do kręgów zagadnień dotyczących sensualnego doświadczania świata w pierwszej kolejności zaliczam kwestię implikowaną przez niejednoznaczność wspomnianej już percepcji wzrokowej. Mam mianowicie na myśli pytanie o przyczyny i o sposoby popełniania błędów poznawczych, o ich zakres oraz o powodowane przez nie konsekwencje, co odzwierciedla doświadczenie percepcyjne bohatera nowel⁶³.

Pytanie to i związane z nim odpowiedzi każą natomiast podjąć poszukiwanie innych, sensualnie mniej konwencjonalnych traktów poznawczych⁶⁴. Pozwalają one odkrywać inspirujące przestrzenie percepcji pozawzrokowej, jakie mogą skłaniać badacza i czytelnika do refleksji. Wynika z niej więc między innymi głęboka niezgoda na próbę zredukowania wyobraźni Prusa przede wszystkim do komponentu wzrokowego. W taki właśnie sposób spogląda na nią Paweł Próchniak:

*Wyobraźnia autora Cieni jest w dużej mierze wizualna. Jego spojrzenie jest uważne i przenikliwe. W taki sam sposób patrzy ktoś, kto osnuje swoją opowieść wokół „chorej kamizelczyny”*⁶⁵.

Odpowiadając na to stwierdzenie, pragnę pokazać szerokie możliwości przewyciężenia tej symplifikacji – *de facto* krzywdzącej dla autora tak znamienych przykładów literackich jak choćby *Szkatułka babki*, *Katarynka* albo *Echa muzyczne*. Sądzę bowiem, iż wieloaspektowy ogląd jego twórczości pozwoli ukazać często marginalizowane obszary Prusowskiej wyobraźni – istotnie wykraczającej poza krąg spostrzeżeń ewokowanych przez wizualność.

Dlatego pośród nowych duktów poznawczych znajdują się trzy, jakie wyabstrahowałam, poświęcając im miejsce w trakcie rozpoznania interpretacyjnych. Jako pierwsza z nich wyłania

⁶¹ O granicach pojęcia i zjawiska realizmu pisze Anna Martuszevska: A. Martuszevska, *Polska powieść dojrzałego realizmu a model powieści realizmu klasycznego*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, ser. 5. *Literaturoznawstwo, folklor, problematyka historyczna. Prace na VIII kongres slawistów w Zagrzebiu*, Warszawa 1978, s. 125-132.

⁶² Zob. T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. I-LXVII.

⁶³ Por. R. Arnheim, *Kształt*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 54-107.

⁶⁴ Interesująco odwołuje się do tej myśli Edward Balcerzan: E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 488-500.

⁶⁵ P. Próchniak, *Kamizelka. Złamane istnienie (notatki)*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 145.

się ścieżka oddzielenia poznania. W tym procesie percypujący podmiot to oczywiście bohater dziecięcy, mimo że prezentowany przez autorów sposób postrzegania świata przez dziecko niejednokrotnie znacząco odbiega od tego charakterystycznego dla niego w rzeczywistości pozaliterackiej.

Atrakcyjność percepcji o takiej specyfice, jaką twórcy dostrzegali i chętnie wykorzystywali, polega tu na tym, że na gruncie fabularnym bez trudu może ona imitować tę ludzką, lecz jeszcze w pełni nieukształtowaną. Efektownie sprawia ona wrażenie pozostającej w pewnym sensie w swej pierwotnej formie.

Dlatego oddzielenie odbieranie świata zewnętrznego istnieje w postaci niejako nienaruszonej zmanierowaniem, jakie wynika z mimowolnego właśnie i stopniowego przejmowania przez dziecko przyzwyczajęń wpajanych łagodną, bezustanną, acz skuteczną perswazją kultury. Emitowany przez nią przekaz tworzą i rozwijają przecież artyści i rzemieślnicy – jednostki wszak epistemologicznie w pełni dojrzałe. Trudno bowiem zaprzeczyć, że do posiadania hegemonii na przypisanym jej obszarze to kultura właśnie predestynuje zmysł wzroku⁶⁶.

Kolejną ze sfer, jaka pisarzom daje sposobność do odnalezienia nowych środków artystycznego wyrazu, stanowi muzyka⁶⁷. Dla bohatera literackiego jest ona równoznaczna z wyposażeniem go w inne narzędzie percypowania świata, które tym samym poszerza je o doznania związane ze sferą audialną. Tego typu postrzeganie ogranicza bowiem ilość, jakość i wagę wrażeń wzrokowych, a uwydatnia te zazwyczaj pomijane i lekceważone, które przynoszą sensualne drogi o znaczeniu mniejszym niż ta uobecniata przez ludzkie spojrzenie.

Natomiast za swego rodzaju zwieńczenie nowych dróg epistemologicznych uznać można płaszczyznę ludzkiego poznania, jaką określam ogólnym mianem doświadczenia granicznego⁶⁸. Jako nienacechowana pejoratywnie etykieta ta umożliwia zagłębienie się w sferę będącą poznawczym wyzwaniem, często – apogeum, a czasem nawet kresem percepcji lub egzystencji człowieka⁶⁹. Niejednokrotnie bowiem doświadczenie graniczne implikuje

⁶⁶ Por. A. Robak, *Rozwojowe aspekty doświadczenia ciała w okresie dzieciństwa*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, pod red. M. Chołodego, A. Cwojdzńskiej i B. Ziółkowskiej, Warszawa 2009, s. 9-22.

⁶⁷ O tej kwestii pisze Andrzej Hejmej: A. Hejmej, *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*, [w:] tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 39-58.

⁶⁸ Zob. K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1997, s. 5-19.

⁶⁹ Zob. A. Martuszevska, „Stary i poczciwy” Bolesław Prus, [w:] *Dojrzwienie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. E. Flis-Czeriak i S. Kruka, Lublin 2006, s. 249-260.

deteriorację postrzegania zmysłowego, z jaką wiążą się nieuchronnie najtrudniejsze z ludzkich doznań – choroba, starość i śmierć⁷⁰.

Zatem przejście twórcy przez mentalną głębię sytuacji granicznych na gruncie literackiej rzeczywistości, jak i nabycie przez niego zdolności do ujawniania natury ludzkiego percypowania w formie wykraczającej poza wyznaczniki realizmu, postrzegam jako niezbędne etapy na drodze ku chwili, gdy w obrębie reprezentacji proces przezwycięzania ekspansji i opresyjnej dominacji zmysłu wzroku może zostać zainicjowany i kontynuowany.

Co godne podkreślenia – dopiero równoczesne pojawienie się obu wspomnianych czynników sprawia, iż ów przełom antywzrokocentryczny w zakresie doświadczeń percepcyjnych bohatera literackiego może w ogóle zaistnieć. Określam go tym mianem na wzór pojęcia przełomu antypozytywistycznego. W tym kontekście Janusz Maciejewski zauważa:

Termin „przełom” kojarzy się [...] z nagłym zwrotem, ze zmianą o charakterze skoku. [...] Tu mamy do czynienia ze zjawiskami rozłożonymi na trzy dziesiątki lat. [...]

A więc [jest - AW] nie skokiem, ale procesem. Procesem przy tym raczej powolnym, a w każdym razie długotrwałym, rozłożonym na wiele lat i etapów, dłuższym niż czas panowania „czystego”, nie skażonego znamionami kryzysu modelu pozytywistycznego. Może więc bardziej adekwatnym terminem byłby nie „przełom”, ale właśnie k r y z y s? Kryzys wartości powodujący rozpad (ale stopniowy, nie nagły) struktur świadomościowych pozytywizmu.

*[...] kryzys ten prowadził jednak — choć nie u wszystkich — w kierunku zasadniczych zmian, w kierunku właśnie przełomu*⁷¹.

Chociaż ów przełom antywzrokocentryczny akcentuję głównie w ramach twórczości autora *Emancypantek*, względem tego zjawiska to zobowiązujące określenie wydaje się jednak nader właściwe, gdyż swą intelektualną doniosłością ów przełom jest bliski właśnie temu antypozytywistycznemu. Ma on ogromne znaczenie dla dynamiki reprezentacji świata przedstawionego w małych narracjach Bolesława Prusa, a – co z tym ściśle związane – dotyczy również ogólnej perspektywy nowelistyki pod koniec dziewiętnastego wieku. To wówczas otwiera się sposobność do pojawienia się literackich eksploracji technicznych

⁷⁰ Zob. E. Paczoska, *Niemłodzi i starzy u Prusa*, [w:] tejże, *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, wyd. 1, Warszawa 2004, s. 143-154.

⁷¹ J. Maciejewski, *Posłowie*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1986, s. 215.

autorskim zwątpieniem w poznawalność istoty postrzeganego świata, w jedyność percypowanej przez człowieka rzeczywistości, a także w możliwość jej wiernego odwzorowania w literaturze⁷².

Dlatego początkowo pole moich badań wytyczam granicami pojęcia wizualności. Myślą obejmującą więc postrzeganie wzrokowe rozumiane jako sfera ludzkiego poznania. Nietrudno stwierdzić, że – jak we wszystkich innych przypadkach, także i tutaj – sensualne akcesorium percepcyjne determinuje drogi i formy poznawania. Ewokuje ono również ogół konsekwencji dotyczących samego aktu ludzkiego patrzenia oraz procesu widzenia *sensu stricto*.

Można odnieść wrażenie, że niejako podążam za stereotypem sugerującym, że poznanie opiera się w głównej mierze na zmyśle wzroku. Bez wątpienia tego rodzaju podejście ma swoje uzasadnienie w psychologicznej interpretacji sposobów ludzkiego odbierania świata, aczkolwiek w ramach fikcji literackiej tak być bynajmniej nie musi, o czym świadczyć mogą omawiane przeze mnie teksty⁷³.

Gdy natomiast spoglądam na problem wizualności z ogólniejszej perspektywy, interesować mnie będą autorskie próby zdefiniowania jego zakresu, a także dookreślenia na przypisanym mu obszarze semantycznym miejsc niejasnych. Warto dodać, że na potencjalną motywację nowelistów do poszerzania wizualnej reprezentacji rzeczywistości świata przedstawionego interesujące światło rzuca wypowiedź Carlyle'owskiego profesora z *Sartor resartus*, który wszak stwierdza:

*„Przesiadujemy jak zakłęci w nieskończonej Fantasmagorii, w Grocie Snów - nieograniczonej, gdyż nawet najbledsza z gwiazd [...] nie leży bliżej jej kresów od nas. Różne dźwięki i różnobarwne Widzenia migają przed naszymi zmysłami, ale Jęgo nie widzimy - Nieuśpionęgo, którego dziełem są tak Sny jak i Śniciele, a z wyjątkiem rzadkich chwil częściowego przebudzenia nawet się nie domyślamy, iż On istnieje.”*⁷⁴.

⁷² Por. J. Trzebiński, *Proces rozumienia ma charakter konstruowania*, [w:] *Narracja jako Sposób rozumienia świata*, pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002, s. 13-22.

⁷³ Zob. F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska, Kraków 2004, s. 205-222.

⁷⁴ T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 95.

Odwołując się do powyższego stwierdzenia i czyniąc je niejako mottem dalszych rozważań interpretacyjnych, w obrębie postrzegania bohaterów literackich wybranych utworów nowelistycznych końca dziewiętnastego wieku podążam śladami sensualnych rozstrzygnięć, przewartościowań i niejednoznaczności.

Stąd też drogę, którą przemierza każdy z wymienionych przeze mnie nowelistów, traktuję nie tylko jako dyskusję z wzrokocentrycznym modelem przedstawienia w literaturze (i w sztuce w ogóle), lecz w głównej mierze postrzegam ją w kontekście fundamentalnych pytań, jakie od wieków człowiek zadaje sobie i światu.

Chociaż ich status w małych prozach bywa skrajnie różny – od wyeksponowania *explicite* po uobecnienie jedynie w formie domyślanej przez odbiorcę – sytuują się one w kręgu tych najbardziej wzniosłych, ale i najtrudniejszych. Jednakże zwornik egzystencjalnych zagadnień rozpatrywanych w nowelach stanowi twórców i odbiorców najuczciwsze dążenie do prawdy.

Ostry wzrok

Za pierwsze ze świadectw Prusowskiego zwątpienia w sensualną wszechwładzę wzroku uznaję *Ogród Saski*. Nie czynię tego bynajmniej z uwagi na datę powstania utworu (rok 1874), ale z powodu jego fundamentalnego znaczenia dla Prusowskich eksploracji i rozpoznań z zakresu percepcji bohatera literackiego, a także ze względu na implikowane przez nie sposoby kreowania innej niż realistyczna rzeczywistości. Wizualną percepcję bohaterów literackich, dzięki której (głównie) nawiązują oni kontakt z otoczeniem, bez obaw można tu opatrzyć mianem dominanty treściowej tej małej prozy, jednocześnie określając jej status jako nieodzownej podstawy interpretacji.

Nie rezygnując jeszcze z wyraźnie wzrokocentrycznego odbioru świata przez bohaterów małej narracji, autor zaznacza już rysy na nieskazitelnej, pozornie idealnej tafli wzrokowego zwierciadła. Stopniowo będą one coraz bardziej wyraziste, mnożąc się i rozszczepiając, aby ewoluować wraz z poszerzaniem przez pisarza przestrzeni percepcyjnej

uwidocznionej w nowelach jak również – co nieodłączne – ze wzbogacaniem dostępnego bohaterowi sensorium.

Za wstęp do rozważań o wizualności w *Prusowskim Ogrodzie Saskim* można uznać refleksję bohatera *Z pomroku* stanowiącego część pierwszego tomu *Melancholików* Elizy Orzeszkowej. Mówi on bowiem o tym, co złudzeniem dla ludzkich zmysłów nie jest:

*W gruncie, najmniej jeszcze ludzą się ślepi i głusi; pierwsi, nie widząc pozornych i tylko dla oka w ten sposób, co nasze, uorganizowanego istniejących kształtów i barw, nie są narażeni na oszustwa przynajmniej wzroku; drudzy słyszą to tylko, co naprawdę istnieje w naturze, to jest uderzeniami fał powietrznych o nasz przyrząd słuchowy nie mącą wglądnie do nas — ciszę*⁷⁵.

Według Orzeszkowej człowiek jest w stanie osiągnąć stan wyzwolenia od złudnych informacji przekazywanych przez zmysły. Polega ono na indywidualnym doznaniu niezapośredniczonej widzeniem ciemności i słuchem ciszy. Ale – jak stwierdza bohater noweli – nawet ten stan sensualnej niezależności nie pozwala jednostce dociec ani istoty natury, ani jej proveniencji, ani nawet ludzkiego miejsca w jej obrębie.

Natomiast autor *Pod szychtami* bynajmniej nie wzdraga się przed podejmowaniem prób zgłębienia ludzkiego poznania świata. Jak pokazują niektóre z jego nowel, poszukuje ich wyznaczników nie tylko w obrębie tego, co wzrokowe, lecz zagłębia się w sensualne, literackie laboratorium⁷⁶. Dlatego do Prusowskich odsłon odbierania rzeczywistości doskonale można by zastosować bardzo interesującą tezę wybitnego badacza ludzkiej percepcji – Williama Jamesa, jaką zawarł on w swym skróconym kursie psychologii z 1892 roku:

*Gdybyśmy mogli pozamieniać połączenia wewnętrzne, odbieralibyśmy świat w całkowicie nowy sposób. Gdybyśmy na przykład mogli podłączyć zewnętrzne zakończenia swoich nerwów wzrokowych do uszu, a nerwów słuchowych do oczu, to słyszelibyśmy błyskawicę, a widzieli grzmot, widzielibyśmy symfonię, a słyszeli ruchy dyrygenta*⁷⁷.

W obrębie pozawizualnych sposobów poznawania rzeczywistości pisarz znajduje więc miejsce na twórczość, nietuzinkowe odkrycia i niekonwencjonalność.

⁷⁵ E. Orzeszkowa, *Z pomroku*, [w:] *też*, *Pisma zebrane*, t. XVIII, *Melancholicy*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 18.

⁷⁶ Zob. P. Camporesi, *Wiedza ograniczona*, [w:] *Laboratorium zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005, s. 216-235.

⁷⁷ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 46.

Jednak nie można powiedzieć, aby Prus w jakikolwiek sposób stronił od dokonywania szeregu literackich obserwacji dotyczących właśnie sfery wizualnej. Autor poświęca wiele uwagi temu zagadnieniu, obierając za teren obserwacji parkową mikroprzestrzeń *Ogrodu Saskiego*. Szersze tło spacji tego zabiegu literackiego ukazuje Ewa Paczoska, pisząc:

Mieszkańcy Warszawy drugiej połowy XIX wieku [...] mieli do dyspozycji kilka miejskich parków. Przede wszystkim - Ogród Saski, gdzie oko mógł cieszyć, jak powiada Prus w kronikach, widok trawników „białych przez pięć miesięcy w roku i przez pięć miesięcy popielatych”, „drzew z podzelówką” czy żurawi z podciętymi skrzydłami, zamkniętych ku uciesze gapiów w tym „domu niewoli”. [...]

W kronikach i nowelach Prusa powraca często wizerunek Ogrodu jako „klatki bez dachu”, w której [...] uprzywilejowani warszawiacy szukają nie tyle iluzji kontaktu z przyrodą, co raczej niewyszukanej rozrywki.

Bohaterowie Lalki nie odwiedzają Ogrodu Saskiego [...].

Zatłoczony park, pełen publiczności głównie ze sfery mieszczańskiej [...] nie mógłby się stać krajobrazem idealnej miłości. Do Ogrodu Saskiego nie chodzą marzyciele ani ludzie pytający o sens swojego życia; to raczej przestrzeń działania tych, którzy świetnie czują się we własnej skórze⁷⁸.

Zatem specyfika tego miejsca – przestrzeni publicznej, lecz zarazem służącej kreowaniu własnego wizerunku i modelowaniu obrazu innych – w zależności od konkretnej sytuacji pozwala się ujawnić właściwościom wzroku. Odmienne zagadnienie wizualności prezentuje się natomiast w odniesieniu do relacji międzyludzkich o charakterze nieoficjalnym (bardziej intymnym), a zupełnie inaczej w konstelacjach stosunków społecznych umożliwiających większy dystans.

W noweli narrator przybiera wówczas postać demaskatora wizualnych pozorów, a także związanych z nimi wyobrażeń i oczekiwań, jakie przywożą ze sobą opisani w obrazku bohaterowie przybyli niedawno do stolicy. I tak autor umiejętnie rozpatruje rozmaite aspekty samozwrotnej relacji patrzenia i bycia obserwowanym, chociaż jest ona obciążona mimowolnie narzucającymi się odniesieniami do niepisanego kodu międzyludzkiego porozumienia czy do utrwalonej na przestrzeni wieków konwencji towarzyskich, które w istocie konstytuują kulturowe role kobiece i męskie.

⁷⁸ E. Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, wyd. 1, Białystok 1995, s. 36-37.

Co ciekawe, pisarz nadaje utworowi układ dwudzielny. Pierwszą z jego części stanowi opis wędrowki ulicami Warszawy, jaką odbywa przyjezdna rodzina szlachecka pod kompetentną opieką niemal wszechwiedzącego odnarratorskiego przewodnika. Już od pierwszych epizodów daje się zauważyć nasycenie tekstu doznaniem wzrokowymi.

Zanim jeszcze zwiedzający dotrą do samego parku, otrzymują od narratora-erudyty wiele cennych informacji, które jednak często pozbawiają przybyszy fałszywych, głównie wzrokowych wyobrażeń o tym miejscu. Prus wskazuje dwie płaszczyzny, na jakich rozmiągają się one z rzeczywistością: realną – Ogrodu Saskiego jako miejsca odpoczynku oraz werbalną – przedstawianą przez narratora nazwanego Bolesławem – znawcę miejskich tajemnic :

[...] po raz setny zarumieniona panna Zofia wtrąciła:

— Ciekawam bardzo, jak też wygląda ten wasz sad saski czy tam warszawski?...

— Musi być okrągły!... — domyślił się dwudziestoletni Władzio, przechodząc z prawej strony na lewą.

— Przeciwnie, kochany panie Władysławie — odparłem — jest czworoboczny [...], ma od wschodu Saski Plac, od zachodu targ za Żelazną Bramą, od południa ulicę Królewską, a od północy całą gromadę domów, przyległych ulicy Wierzbowej, Placowi Teatralnemu i Senatorskiej.

Słuchacz mój widocznie zrozumiał objaśnienie, ponieważ przeszedł z lewej strony na prawą⁷⁹.

Ironista prowadzi grupkę dalej, z jednej strony pomagając gościom stworzyć sobie wyobrażony wizerunek celu wypoczynkowej przechadzki, a z drugiej strony koryguje niedoskonałości jego obrazu wynikające z niewiedzy:

— A wrotą są jakie?... — spytała znowu panna Zofia [...].

— O, są, pani!... całe z żelaznych krat...

— Ooo... oo! — zdziwiło się towarzystwo.

— Bram tych jest aż sześć...

— A... ooo!... — był nowy wybuch zdziwienia.

— Jedna — ciągnąłem — patrzy na Saski Plac, druga na kościół ewangelicki, trzecia na Marszałkowską, czwarta na targ, piąta na ulicę Żabią, a szósta na Niecałą... [...]

— Niechże nam pan powie, cóż tam więcej jest?...

⁷⁹ B. Prus, *Ogród Saski*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 1, Nowele, Warszawa 1954, s. 51-52. Dalsze cytaty według tego wydania.

— *Uważa łaskawa pani, jest naprzód cztery kąty...*

— *I chi! chi!... jaki ty zbytny, panie Bolesławie — ucieszyła się mama.*

— *Cztery kąty bardzo interesujące, ponieważ w północno-wschodnim znajduje się strzelnica...*

— *Jezus! Maria! — zaoponowały damy. (s. 52)*

Korzystając z detalicznych wskazówek miejskiego przewodnika, na własne potrzeby przybysze w wyobraźni stwarzają plan topograficzny przestrzeni⁸⁰. Jednak w odniesieniu do poszczególnych miejsc w parku warszawski bywalec nie wspomina nic o ich konkretnym przeznaczeniu, pozostawiając jego ocenę gościom. Nie dziwi więc fakt, że w przekonaniu zwiedzających strzelnica w Ogrodzie Saskim istnieje wyłącznie po to, żeby można tam było postrzelać, cukiernia tylko w tym celu, aby można tam było zjeść lody, a plac zabaw i mleczarnia stanowią jedynie dalsze atrakcje przewidziane w ramach stołecznej wycieczki.

Tym samym park zostaje przez przybywających potraktowany poniekąd instrumentalnie. Okazuje się, że ogród wcale nie zachęca ich do poszerzenia horyzontów poznawczych. W zamian może zaspakajać konkretne, niskie gusta publiczności, pełniąc rolę swoistego kramu wypełnionego nowościami przyciągającymi jej uwagę choć na moment.

Jakkolwiek z pozoru jest ich bardzo wiele, stanowią one przykład jarmarcznej tandety, która sobą jedynie imituje, ludzi, a wreszcie – rozczarowuje⁸¹. Toteż nawet w odniesieniu do nieobytych przybyszy tak się dzieje, gdyż wątpliwa jakość rozrywek zdecydowanie rozmija się z ich oczekiwaniami.

Niejako wpisując się w tę lekką, ludyczną konwencję, zmęczony długą drogą stołeczny bywalec objaśnia słuchaczom zasady wizualnej gry, w jakiej będą brać udział na terenie Ogrodu Saskiego.

Skoro zatem jego bramy przypominają te więzienne, przed jednym z wejść musi tkwić nieprzystępny, pilnujący porządku dozorca – i jest tak w istocie. Jednak jeszcze przed rozpoczęciem parkowej przechadzki matka, Zosia, Władek i Franio mają sposobność spostrzec, jak obowiązujące w tej zamkniętej przestrzeni reguły realizują się w praktyce:

— *Nie można, nie można!... — odezwał się w tej chwili dozorca do jakiegoś bardzo podszarzanego jegomości.*

⁸⁰ Zob. P. Francuz, *Czy mózg ogląda wytworzone przez siebie mapy topograficzne*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 162-164.

⁸¹ Por. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Proza*, oprac. A. Sandauer, Kraków 1964, s. 82-83, 89-92.

— *Za co on jego nie wpuszcza?... — szepnęła mi do ucha strwożona mama.*

— *Bo ten jest źle ubrany — uspokoilem ją. [...]*

— *Państwo będą łaskawi wziąć pieska na sznurek... [...]*

— *Cóż to będzie, panie Bolesławie, kiedy my nie mamy sznurka?... To chyba ty, Władziu, musisz biedną Bibi odnieść do domu.*

— *A może by ją można na szpagat?... — spytał surowego dozorcę oszołomiony Władzio, po raz pierwszy zapominając o kolorze swoich rękawiczek.*

— *Można!... można!...*

W odpowiedzi na przyzwolenie to płowowłosey przyjaciel nasz wykonał kilka ruchów w okolicach swej żakietki, a za chwilę ładna Bibi, kaszląc i opierając się, asystowała nam przywiązana do krótkiego szpagatu. Czas był wielki, bo już i ludzie poczęli się na nas oglądać. (s. 53-54)

W miejskiej społeczności, zawsze skorej do praktykowania bezinteresownego gapiostwa, nawet drobny epizod prędko nabiera rangi znacznego wydarzenia. Organoleptycznie przekonują się o tym bohaterowie noweli, mimo że po dostosowaniu się do wytycznych parkowego strażnika bez przeszkód mogą wejść do ogrodu. Narrator (także onieśmielony czy może zirytowany) pragnie jak najszybciej wprowadzić ich w obręb Ogrodu Saskiego, aby uniknąć uciążliwego wścibstwa postronnych.

I tak już na wstępie przyjezdni dowiadują się, że tutaj ubiór (czyli jedynie wygląd zewnętrzny jako świadectwo statusu społecznego) decyduje o tym, czy przechodzień pragnący zażyć odpoczynku wśród drzew będzie mógł skorzystać z tej elitarnej rozkoszy, czy raczej zawiedziony odejdzie.

Natychmiast po tym, jak wreszcie goście wchodzą do ogrodu, po raz pierwszy mają możliwość doświadczyć, że wszelka nieprzystawalność do ogólnych wyobrażeń wyraźnie przyciąga uwagę spacerowiczów:

— *Woda!... woda!... Leje!... leje!... — wrzeszczał uradowany Franio, patrząc na rzewnie płaczącą fontannę.*

— *Franiu, bądź grzeczny! — upomniała go siostra. — To pewno wodotrysk, panie Bolesławie... Ach, jaki piękny!...*

Milczałem, nie tyle myśląc o wodotrysku, ile o szeroko otwartej gębie dwudziestoletniego Władzia w aksamitnej żokejce. Ludzie znowu gapią się na nas, panna Zofia

znowu się rumieni... ja sam czuję pewne zakłopotanie... Szczęściem, Bibi wydziera się z rąk swojego pogrążonego w kontemplacji przeciwnika...

— Łapaj, Władziu!... — woła mama.

— Trzymaj, Władziu!... — powtarza panna. [...]

[...] Bibi [...] w końcu [...] z rezygnacją poddaje się ubezwłasnowolnieniu. Uważam, że spacerujące grupy poczynają się serio zajmować wypadkiem Bibi, garybaldką panny Zofii i żokejką pana Władysława — co wszystko, razem wzięte, nie dodaje mi bynajmniej otuchy. (s. 54)

W tym momencie społeczność bywalców parku zaczyna prezentować siłę sprawowanej przez siebie władzy. Jak zauważa pisarz, wzrok jest jej subtelnym, lecz wyrafinowanym narzędziem, gdyż przy pomocy spojrzenia można wszak surowo ganić, hojnie nagradzać, zawstydząć, litować się, ale też – upokarzać.

Efemeryczna, parkowa zbiorowość skwapliwie wykorzysta wszystkie te właściwości, dodając do nich jeszcze jedną. Z pewnością można bowiem stwierdzić, że poprzez presję spojrzeń ogół spacerowiczów (mimo że tak chaotyczny) jest w stanie tworzyć charakterystyczny dla siebie kod intelektualnego porozumienia.

Dzięki niemu (bez stosowania procedur legislacyjnych) mogą się ukonstytuować prawa jednoznacznie określające kary i nagrody. Ponadto w odniesieniu do wspomnianego wykładnika pozawerbalnej wspólnoty parkowi bywalcy czują się w tym miejscu tak bezpiecznie i komfortowo. Motywację powstawania takiego stanu rzeczy prezentuje William James, gdy zauważa:

[...] spostrzegamy tylko te rzeczy, które przedspostrzegamy, zaś przedspostrzegamy jedynie te, które mają swoje etykiety, odcisnięte w naszym umyśle. Gdybyśmy stracili nasz magazyn etykiet, zagubilibyśmy się intelektualnie w świecie⁸².

Tak więc dla dziewiętnastowiecznego psychologa zbiór tworzonych przez człowieka etykiet ma wymowę zdecydowanie pozytywną. Ale w *Ogrodzie Saskim* Prus widzi tę kwestię inaczej, kładąc nacisk na ich wymiar wizualny i stygmatyzujący. Cóż może być wszak dziwnego (na przykład) w zbyt głośno objawianym przez dziecko zdumieniu czy też w nietypowym, staromodnym ubraniu? Bez względu na możliwe wytłumaczenia jest to coś niestosownego, co wykracza poza niepisany kanon ustalony przez mikrozbiorowość

⁸² W. James, dz. cyt., s. 185.

odwiedzających ogród. Ponieważ niemal samym swoim pojawieniem się przyjezdni nieświadomie łamią powszechnie znane w tej specyficznej grupie parkowe zasady, zostają więc obciążeni odium nieistniejącej winy. O jej wymiarze dowiadują się za pośrednictwem kierowanych w ich stronę badawczych, krytycznych spojrzeń⁸³.

Jeśli pojawia się wina, która w tej sytuacji ma także charakter kary nałożonej przez skonwencjonalizowaną zbiorowość, musi ona prowadzić do poczucia zawstydy, a potem – do pragnienia zniwelowania jej w jakiś sposób.

Dlatego bohaterowie prowadzeni przez stołecznego konesera jak najszybciej chcą odnaleźć spokojne miejsce, wolne od ludzkich spojrzeń, na ustroniu:

— *Mamo, chodźmy dalej!... — prosi wysmukła Zosia.*

— *Idźmy — odpowiada mama — ale nie środkiem. Tu same elegantki spacerują i spaliłabym się ze wstydu, gdyby na nas tak dłużej patrzyli.*

Odchodzimy w aleję na prawo i znajdujemy wolną ławkę. (s. 54-55)

Wydawałoby się, że po odbyciu przez grupkę krótkiego wypoczynku, zła passa się zakończy i niespieszne, owocne zwiedzanie będzie się mogło wreszcie rozpocząć. Jednak nie bardziej mylnego. Okazuje się bowiem, że zacisze nagle przeradza się w okolicę literalnie opanowaną przez grupkę bawiących się hałaśliwie dzieci, a obok wzrokowego piętna nieakceptacji pojawiają się kolejne problemy ewokowane przez wizualność w swej wyobraźniowej lub realnej formie.

Toteż od tego momentu Prus piętrzy przed przybyszami rozczarowania, które mnożą się lawinowo, zmierzając niemal do absurdu, groteski czy parodii. Aby ukazać ich niebywałe nagromadzenie, wystarczy je zwięźle wyliczyć. W przeciwieństwie do obrazu stolicy stworzonego przez bohaterów w wyobraźni – naocznie przekonują się oni o brudzie, kurzu, hałasie i błocie w mieście. W tej atmosferze Warszawa wydaje się dusić, a w Ogrodzie Saskim są one jeszcze trudniejsze do zniesienia.

Tym niemniej autor – jak na stołecznego kronikarza przystało – nie pomija innych niedorzeczności. Właścicielka dóbr ziemskich dowiaduje się od narratora, że chociaż park ten ma zapewniać mieszkańcom miasta świeże powietrze, nie sadi się tu warzyw ani drzew owocowych, a tym, czego brakuje najbardziej, jest właśnie owo czyste powietrze.

⁸³ Zob. E. Minkowski, *Przestrzeń pierwotna*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 104.

Warto dodać, że parkowi daleko już do obszaru miejskiej zieleni w tradycyjnym rozumieniu. Jak przekonują się bohaterowie Prusowskiej noweli, w tym miejscu jest wszystko, czego być nie powinno, a uporczywie doskwiera brak tego, co bezwzględnie musiałoby się tu znajdować z uwagi na urbanistyczne przeznaczenie tej okolicy.

Kończąc wyliczenie rozbieżności między wyobrażeniami przyjezdnych a rzeczywistością Ogrodu Saskiego, warto wskazać jeszcze dwie sytuacje. Ponieważ strzelnica nie funkcjonuje, bohaterowie postanawiają odwiedzić mleczarnię i plac zabaw. Jednak i te atrakcje okazują się tylko pozorne.

W mleczarni zamawiane produkty są inne od wyobrażeń klientów obeznanych z tajnikami gospodarstwa. Wielkie rozczarowanie spotyka również oglądających w trakcie odwiedzin placu zabaw. Odstręcza on tłokiem, nieprzyjaznością i hałasem, nie pozwalając ani na odpoczynek, ani tym bardziej na jakąkolwiek zabawę.

Nakreśliwszy tak wiele wycieczkowych niepowodzeń, pisarz zmierza do najważniejszych wizualnych eksploracji, w jakich uczestniczą wędrujący po parku bohaterowie i ich przewodnik. Jednak podczas drogi do cukierni poprzedzi je – skwapliwie zauważony przez obecnych w ogrodzie – kolejny z przykrych wypadków, których powodem niefortunnie stają się kresowi zwiedzający:

— *Mamo!... zajdźmyż na te lody... — prosi panna Zofia.*

— *A zajdźmy!... Wiedźże nas, panie Bolesławie — odpowiada bardzo zachmurzona mama.*

Jeszcze raz przecinamy aleję główną; pani zatyka nos, panna rumieni się, kawaler otwiera gębę, Franio czepia się za rękę matki, a Bibi płacze się między nogami swego kornaka, który woła:

— *Panie! panie!*

Kilku panów ogląda się, ja jestem różowy.

— *Panie! — powtarza posiadacz aksamitnej żokejki — to tu w Warszawie i drzewa blachą latają? Na co to tak?*

Ponieważ nie wiem: „na co to tak?” — więc milczę i uważam tylko, że białe zęby mego interlokutora na osobach zajmujących ławki robią nie mniejszy efekt od jego ciemnozielonych rękawiczek i szpagatu, na którym ciągnie Bibi. (s. 58)

Tym sposobem ponownie pięcioro odwiedzających staje się przedmiotem nadmiernego zainteresowania odpoczywających w parku, ale fakt ten najboleśniej doskwiera samemu narratorowi. Ma on bowiem świadomość niestosowności zachowania młodzieńca, lecz nie może zapobiec ani konfundującej sytuacji, ani tym bardziej zbiorowej, nieadekwatnej, wizualnej reakcji.

Stąd też z dużą dozą pewności można stwierdzić, że jego odczucia bliskie są emocjom wielbiciela panny Izabeli, które w odniesieniu do stanu bycia obserwowanym przypomina Wiesław Ratajczak:

Również Wokulski z trudem znosił sytuację, kiedy ogniskował cudze spojrzenia. Podczas wielkanocnego przyjęcia, gdy stawiał pierwsze kroki na warszawskich salonach, spostrzegł nagle, że „wszyscy na niego patrzą i o nim mówią” i „zmieszał się”. Byłby chętnie uciekł, gdyby nie odstręczająca perspektywa defilady „przez dwa salony, w których czekają go różgi spojrzeń i szeptów”. Na spotkaniu ziemianstwa uczestnicy „przypatrywali się intruzowi” i zniżając głos, komentowali jego wygląd. Także na paryskiej ulicy początkowo doświadczał napiętnowania innością: „Jego przede wszystkim atakują roznosiciele gazet i książek, na niego patrzą kobiety, z niego w drwiący sposób uśmiechają się mężczyźni”. Za chwilę jednak nauczył się mimikry, „po jednogodzinnym pobycie na ulicy stał się zwyczajną kroplą paryskiego oceanu”, obserwował ludzi, sam nie będąc przez nich dostrzegany⁸⁴.

Dzięki tej scenie – komicznej, choć podobnej w kolorycie do odczuć Wokulskiego – Prus osiąga efekt humorystyczny. Wywołuje go skomasowanie wyjątkowego zakłopotania przewodnika, niefrasobliwości jego prowincjonalnych towarzyszy oraz uporczywości nałogu oglądactwa warszawskich bywalców ogrodu⁸⁵. Ale przybyszom bynajmniej nie jest do śmiechu, a Ogród Saski w ich oczach zdążył już wydatnie stracić na urodzie.

Zdegustowani i rozczarowani podążają więc ku ostatniej z parkowych atrakcji. Wizyta w cukierni przyjezdnym niestety nie poprawia nastrojów, ponieważ już po raz drugi ich oczekiwania rozmiągają się z kawiarnianą rzeczywistością. Jednak nie koniec na tym. W trakcie zamawiania deseru prowincjusze doświadcniają wzrokowej opresji, a wręcz przemocy. Mimo że zbiorowość obserwatorów zajmujących cukierniane stoliki jest w swej istocie

⁸⁴ W. Ratajczak, *Jak w świecie Lalki ludzie patrzą na siebie*, [w:] Bolesław Prus. *Pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 29.

⁸⁵ Por. A. Martuszevska, *Prusa koncepcja komizmu i humoru*, [w:] tejże, *Bolesława Prusa „Prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, s. 132-150.

nieuporządkowana i niehierarchizowana, twardo dyktuje ona prawa tym, którzy ośmielają się mieć odwagę na sprzeciw wobec panujących tu reguł.

Dlatego zachowanie matki Frania budzi tak żywą reakcję wzrokową bywalców, choć wygłaszane przez nią opinie na temat zbyt wysokich cen w cukierni są w pełni uzasadnione:

— *Razem pięćdziesiąt siedem i pół kopiejek — sumuje markier.*

Przez ten czas wycelowano na nas wszystkie szkiełka; w powietrzu poczynają się krzyżować uwagi.

— *Welna!... — mówi jeden.*

— *Facet w żokejce jest pyszny... wygląda na forysia...*

— *Gaska niczego, choć anachronicznie ubrana.*

Śluchając tych uwag, towarzystwo moje kręci się; ja jestem fioletowy i nawet Franio ma minę przestraszonego. Tylko ostrzyżona Bibi zachowuje się obojętnie i robi przez ten czas znajomość z czekoladowym angielskim charcikiem. Wreszcie ruszamy.

— *Gaska kapitalna!... — żegnają nas eleganci.*

— *Wyjdźmy już, mamo, z ogrodu — mówi ze łzami w oczach panna Zofia.*

— *Aaa!... upadam do nóg za ten wasz Ogród Saski — irytuje się mama — już mnie tu drugi raz nie zobaczycie... Wolę ja swój sad w K... (s. 59-60)*

Mimo że narrator nie dokonuje szczegółowej deskrypcji wymowy męskich spojrzeń rzuconych na pannę Zofię, z cierpkich komentarzy bez trudu można wywnioskować, iż nie brakło w nich lekceważenia, poczucia wyższości czy pożądania kobiecych wdzięków. O tym, jak wielkie wrażenie wywarły one na bohaterce, świadczą jej łzy, o których nie omieszkał nadmienić uważny narrator.

Opresyjność tej sytuacji polega też na tym, że od oglądanych ofiar dzieli obserwatorów bezpieczny dystans szkieł, zza których wszystko widać wyraźniej, a spojrzenie traci na wyrazie, lecz zyskuje na bezczelności. Przybysze są natomiast bezbronni, gdyż brak im wizualnych akcesoriów. W wyniku tego wzrokowi agresorzy mogą pozostać bezkarni i zwycięzcy. Jednak *de facto* Prus w taki sposób kreuje ich sylwetki, aby zostali oni zredukowani do trywialnych istot z monoklami zamiast ludzkich oczu⁸⁶.

⁸⁶ Zob. J. Wł. Dawid, *Inteligencja, wola i zdolność do pracy. Z rysunkami w tekście i na tablicy*, wstęp T. Tomaszewskiego, Warszawa 1966, s. 15.

W konkluzji pierwszej części *Ogrodu Saskiego* pisarz pozwala zatem narratorowi zatoczyć krąg i powrócić do punktu wyjścia. Wieńczy on bowiem spacer wieloznaczną, sarkastyczną refleksją:

„A... fu... otom się skąpał!...” — myślę i postanawiam odtąd nigdy nie akompaniować na spacerach antypodom, którym się nie podoba Ogród Saski.

Nam jednak, bądź rodowitym, bądź naturalizowanym warszawiakom, wystarcza ta klatka bez dachu. Mamy w niej, co prawda, zakurzone i „połatane”, lecz zawsze dość jak dla nas zielone drzewa; [...] nie brak też miejscami kwiatów różnobarwnych i trawników płowych, [...] jaki obszar!... Wprawdzie na szerokość ogród nasz nie ma więcej jak około trzydziestu pensjonarskich kroków, lecz za to długi jest na sześćset przeszło kroków tragicznych, takich, jakimi prowincjonalni artyści posługują się dla wywołania najwyższego efektu. (s. 61)

W zakończeniu pierwszej części noweli pobrzmiewa ton tak charakterystyczny dla Bolesława Prusa – znawcy Warszawy, skrupulatnego obserwatora i spostrzegawczego felietonisty.⁸⁷ Obok wyzierającego spomiędzy wierszy ubolewania nad niewesołą sytuacją stołeczną, zaniedbanej infrastruktury można dostrzec rozgoryczenie niewielkimi wymaganiami rodowitych mieszkańców miasta.

Autor diagnozuje więc, że to właśnie daleko posunięta atrofia ich potrzeb oraz zawężanie się intelektualnych horyzontów pozwalają nienazwanym wprost zaborcom zamknąć warszawiaków w klatce bez dachu, którą miano ogrodu już tylko zdobi. Nawet parkowa roślinność nie jest w stanie ucieszyć wzroku, dostosowując się niejako do smutnej specyfiki miejsca świadczącego tak dobitnie o zniewoleniu.⁸⁸

Warto zauważyć, że istotny jest tu autorski zabieg przybliżenia czytelnikowi rozmiaru Ogrodu Saskiego przy użyciu tak oczywistej miary jak długość ludzkiego kroku. Nie byłoby w nim niczego wyjątkowo interesującego, gdyby nie fakt, że również i tutaj Prus stosuje taktykę omijania restrykcyjnych ograniczeń carskiej cenzury.⁸⁹

⁸⁷ Por. Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, Warszawa 1972, s. 82-103.

⁸⁸ J. Sztachelska, *Bohater z Gombrowiczowską gębą albo stare i nowe spory o polską tożsamość (z Sienkiewiczem w tle)*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, praca zbiorowa pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008, s. 69-86.

⁸⁹ M. Rudkowska, *Formy nieobecności. Kwestia rosyjska w literaturze postyczeniowej*, [w:] *Pozytywizm. Języki epoki*, praca zbiorowa pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001, s. 249-259.

Długości ludzkiego kroku pisarz nadaje więc frapującą wieloznaczność. Szerokość parku mierzona drobnymi kroczkami pensjonarki wydaje się rzeczywiście niewielka, ale szerokie kroki aktora-tragika pozwalają uznać wielkość ogrodu już za bardziej znaczną. Jakkolwiek obliczenie to niewątpliwie przemawia do wyobraźni, jego istota leży gdzie indziej.

We wzmiance o nieśmiałej uczennicy i artyście dramatycznym można przecież widzieć aluzję do awersu i rewersu postawy wielu Polaków wobec Rosjan. Niedoświadczoną życiem dziewczynę da się wszak bez trudu zastraszyć, a tym samym uczynić bezbronną i nieszkodliwą. Z kolei najgenialniejszy nawet aktor jest przecież niegroźny, bo nie stanie się nigdy wodzem zwycięskiej, polskiej armii. Zatem oboje nigdy nie staną się ani ideowym, ani militarnym zagrożeniem dla zaborców.

W tej niewesołej konstatacji można się także doszukać jednego z ogniw Prusowskiego dyskursu o istocie narodowej tożsamości oraz kolejnego z przyczynków do wplecionych w jego twórczość rozważań o zmaganiach z formą, do których przyjdzie jeszcze powrócić.⁹⁰ W wygłosie pierwszej części noweli bowiem pobrzmiewa pytanie niezadane wprost – jaką strategię życia wybrać w czasach narodowej niewoli: jałową taktykę błazenady bliską aktorskim, teatralnym gestom, czy może skazującą samą siebie na niepowodzenie uległość podobną do uczniowskiej?

Ewa Paczoska w zbliżonym kontekście opisuje projekt unowocześnienia miasta kosztem pewnej zmiany obszaru i charakteru Ogrodu Saskiego. Mimo że dzięki jego wprowadzeniu w życie Warszawa stałaby się bardziej schludna, do jego wdrożenia nie dochodzi:

W r. 1888 kronikarz skrupulatnie odnotowywał inicjatywę budowy nowych kanałów, włączając się w dyskusję na temat projektu przebicia (dla ułatwienia robót) dodatkowych ulic kosztem odgraniczenia terenu Ogrodu Saskiego. Projekt ów spotkał się z nieprzychylną reakcją warszawskiej prasy, która podniosła larum wokół, jak pisze Prus, "zasady nienaruszalności" owego „zbiornika świeżego powietrza”. Zaniechanie projektu Prus interpretuje jako kolejny efekt działania polskiej „wiecznej małoletniości”: zachowano w całości Ogród, skazując jednocześnie mieszkańców miasta, szczególnie tych z dzielnic najuboższych, na choroby, zagrożenie epidemii i ogólne fizyczne skarlenie. Konsekwencje

⁹⁰ E. Paczoska, *O formę i przeciw formie. Prus i Gombrowicz*, [w:] tejsze, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 133-198.

panujących w Warszawie warunków higienicznych opisuje narrator noweli *Pod szychtami*, widzi je także Wokulski, wchodząc w niesamowity krajobraz *Góry Gnoje*⁹¹.

Trudno tać, że obok fasadowości relacji społecznych opartych na wzroku także i ta kwestia skłania Prusa do negatywnych ocen zbiorowości.

Na wizualnym pustkowiu

Tak więc tematyka – niby to humorystyczna, na poły anegdotyczna, na poły przyczynkarska, a także moralizatorska i podszyta ironią – mogłaby w zupełności uzasadniać zaliczenie *Ogrodu Saskiego* do genologicznej formy bliskiej relacji, felietonowi czy może nawet – zwartemu obrazkowi. Nowela ta mogłaby więc podzielić los wielu innych refleksji pisarskich pomieszczonych przez Prusa w *Kronikach tygodniowych*. Ich spektrum wytycza Stanisław Fita:

*Na kartach Kronik tygodniowych znajdujemy sceny z życia obyczajowego ówczesnej Warszawy: wielkanocne zabawy na Ujazdowie, Zielone Świąta na Bielanach, czerwcowe „wianki” na Wiśle, wyścigi konne na Polu Mokotowskim, korsa kwiatowe w Łazienkach, koncerty w Dolinie Szwajcarskiej, spotkania towarzyskie w Ogrodzie Saskim*⁹².

Można przypuszczać, że na wspomnianej pierwszej części utworu autor mógłby poprzestać, bynajmniej nie szkodząc istocie tekstu.

Do zasadniczej treści *Ogrodu Saskiego* Prus dodaje jednak niekonwencjonalne zakończenie w postaci zwartej części drugiej. Niespodziewanie przenosi w niej czytelniczą uwagę z sytuacji związanych z przechadzką rodziny przyjezdnych na postrzegany o zmroku, a potem nocą, pejzaż ogrodu. Ma on charakter uderzająco odmienny od tego, jaki dostępny jest oczom przechodnia w świetle dnia.

Warto podkreślić, że krótki odcinek czasu pomiędzy zachodem słońca a wschodem księżyca (a właściwie jego ukazaniem się na niebie) Prus uznaje za szczególny, czemu daje wyraz między innymi w swej *Wędrowce po ziemi i niebie*⁹³. W chwili tej pisarz upatruje bowiem przestrzeń ujawniającą hipotetyczność stratyfikacji sensualnych władz poznawczych

⁹¹ Taż, *Lalka, czyli rozpad świata*, wyd. 1, Białystok 1995, s. 35-36.

⁹² S. Fita, *Bolesław Prus*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, pod red. E. Ihnatowicz i J. Kulczyckiej-Saloni, Warszawa 1992, s. 122.

⁹³ Zob. B. Prus, *Wędrowka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 91.

oraz dość niekomfortową dla podmiotu percepcji nietrwałość ich statusu. Mimo że doznania te są niedostępne za dnia, człowiekowi pogrążonemu w ciemności silnie dają się one odczuć.

Jak można sądzić, niepewność ta dotyczy przede wszystkim zmysłu wzroku – pozornie najdoskonalszego z epistemologicznych akcesoriów, lecz jednocześnie tak bardzo zależnego od istnienia, natężenia czy barwy światła⁹⁴. Tę zależność wraz z sytuacją zawieszenia na moment możliwości postrzegania wzrokowego pisarz prezentuje w opisowym fragmencie *Przy księżycu* z 1884 roku:

Słońce zachodzi [...]. Krzaki, zwykle ciche, zagotowały się pożegnalnym gwarem ptaków [...]. Z gościńca podniósł się złoty tuman kurzawy, słysząc turkot wozów, niecierpliwy ryk bydła i przeciągłe nawoływania pastuchów, Z pól płynie dumka wracających od roboty dziewczuch [...].

Przed chatami [...] skrzypią żurawie studzien i pluszcze woda nalewana do koryt. W alejach spacerowego ogrodu słysząc [...], wesoly szczebiot dzieci, [...] i rozmowy letnich mieszkańców wsi [...].

Słońce dotknęło horyzontu i ziemskie odgłosy zamilkły; jeszcze słysząc szmer drzew [...]. Łąki, lasy i pola oblały się żywszymi barwami i u stóp odchodzącego ojca rozlewają najpiękniejsze wonie. On [...] zasypał niebo i ziemię złotem, później otulił je w purpurę i wreszcie — zasłonił błękitem.

Cienie drzew rozciągnęły się na trawie, świat zmęczony ułożył się do snu, a nad nim czuwały: mrok i milczenie, ledwie zamknięte cichym lotem nietoperza, który mknie bez szelestu, jakby lękał się obudzić śpiących. [...]

*[...] księżyc nieśmiało wyjrzał ku ziemi [...]*⁹⁵.

Autor kształtuje deskrypcję wieczoru przeradzającego się w noc, uwydatniając zmienność barw i oświetlenia, różnorodność zapachów, lecz przede wszystkim – dźwięków. To właśnie sfera audialna staje się tutaj swoistym ekwiwalentem widzenia, które wraz ze zbliżaniem się słońca ku horyzontowi traci swą kreacyjną moc narzędzia poznawczego.

⁹⁴ Zob. R. Arnheim, *Światło*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 306-332.

⁹⁵ B. Prus, *Przy księżycu*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, Nowele, Warszawa 1954, s. 58.

W tym miejscu trudno się oprzeć skojarzeniu sugerującemu ulokowanie tego fragmentu pośród dokonań *stricte* impresjonistycznych⁹⁶. Powyższemu opisowi istotnie blisko przeciwieństwo do literackich świadectw synestezji⁹⁷.

Tymczasem w *Ogrodzie Saskim* również mamy do czynienia z uwydatnieniem następstwa przeciwstawnych pór dnia. Powoduje ono, że w utworze odbiorca styka się ze zmianą natężenia oświetlenia i jego źródeł.

Początkowo bowiem światło rozjaśnia otoczenie, lecz również bezlitośnie wydobywa spacje detale czy braki obok trudnej do sfalszowania, szczerzej mimiki bohaterów i licznego zastępu ich przygodnych obserwatorów. Natomiast w dalszej kolejności dodaje ono obrazowi świata sporą dozę nieoczywistości, sprawiając, że kontury przedmiotów i sylwetki postaci stają się coraz mniej wyraźne i widoczne w ogóle, a uprzednio dominujący zmysł wzroku prędko traci na znaczeniu. W zamian za to dźwięki dosłyszalne w pustoszejącym parku mogą zostać wyeksponowane:

Widzę jakieś światła. Tu błyszczą lampy altanki z wodą sodową, tam zapalka... Co mnie wreszcie obchodzą zapalki, woda sodowa i wszystkie wynalazki, kiedy mam dookoła noc, a nad głową niebo i drzewa szumiące?

Niby znam te miejsca, a nie znam? Zdaje się, że się zbłądził, i robi mi to przyjemność!

Obecnie doczekałem takiej chwili, w której zachwyca nas osławione kwilenie ptaków i rozrzewnia zdyskredytowany księżyc. Jaki nawał uczuć!... zdaje się, że wyśpiewałbym całą duszę moją, która przecież jest inna aniżeli u innych ludzi, ale... jeść już chcę, a przy tym obawiam się, aby miejsca nie zabrakło w „Kurierze”. (s. 64-65)

Mimo obecności sporej domieszki autoironii i humoru w puencie utworu drugą z części noweli można postrzegać jako literacki kontrapunkt dla tematu ujętego w początkowych jej partiach. Wizualność – w tym momencie ponownie pozbawiona swej atrakcyjności pozorów i złudzeń – dodatkowo otrzymuje od autora interesujące nacechowanie. Okazuje się bowiem, że zmysł wzroku stanowi niejednokrotnie narzędzie mentalnych tortur. Pod wieloma względami jest on zaskakująco niedoskonały, co frustruje i obserwatorów, i oglądanych⁹⁸.

⁹⁶ Por. B. Mazan, „Impresjonizm” Trylogii, Łódź 1993, s. 108-135.

⁹⁷ Zob. S. Lichański, *Między realizmem i modernizmem*, [w:] tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 221-229.

⁹⁸ Zob. W. James, dz. cyt., s. 280.

Mimo tego kulturowo umotywowane właściwości spojrzenia pozwalają bohaterom utworu demaskować, stawać w roli demaskowanych, lecz także – przypisywać innym bywalcom ogrodu etykiety i odwrotnie. Oprócz tego dzięki akcesorycznej specyfice spojrzenia mogą oni zapewniać i odbierać innym albo też sobie samym mentalną wygodę oraz poczucie fortunności realizowania ról społecznych. To także ono pozwala im zawstydzać i być zawstydzanym, a w końcu – tworzyć wyobraźniowe obrazy i dekonstruować je. W obecnych w utworze odniesieniach do wizualności autor *Ogrodu Saskiego* rozkłada więc akcenty niejako w myśl stwierdzenia Williama Jamesa:

*Żaden zmysł nie odbiera takich zmiennych wrażeń tego samego przedmiotu jak wzrok. W zakresie żadnego zmysłu nie jesteśmy aż tak skłonni traktować wrażeń bezpośrednio danych jako samych znaków, w zakresie żadnego też odtworzenie jakiejś rzeczy z pamięci i następujące po nim spostrzeganie jej nie jest tak bezpośrednie. Ta „rzecz”, którą spostrzegamy, przypomina [...] przedmiot jakiegoś nieobecnego wrażenia, zwykle jakąś inną figurę wzrokową, która w naszym umyśle stała się typowym fragmentem rzeczywistości [...]*⁹⁹.

Okazuje się jednak, że patrzenie i bycie widzianym, jak uświadamia Prus, to w noweli poznawcza ziemia jałowa. Stąd też w drobnych formach prozatorskich pojawia się tak wyraźna potrzeba odnalezienia sposobów głębszego odbierania świata, które umożliwiałyby jego pełniejsze niż na co dzień zrozumienie.

Dlatego w drugiej części utworu pisarz dobitnie akcentuje atrofię obok entropii głębokich relacji międzyludzkich w zbiorowości mieszkańców miasta¹⁰⁰. Dążąc do tego, autor przedstawia Ogród Saski jako miejsce już nawet nie rozrywki, lecz uciążliwego stłoczenia osobnych jednostek będących realnie tak blisko siebie, które jednak nie mają ze sobą nic wspólnego – poza w istocie niewiele znaczącą obecnością w miejskim ogrodzie:

Burzliwa fala chodzących, wciśnięta między żywe brzegi widzów, dzieli się na prądy nieustannie zmieniające kierunek i miejsce. W tej chwili wszystkie płyną w jedną stronę, w następnej dwa w prawo, trzy w lewo, dalej jeden w prawo i jeden w lewo. Czasami na mgnienie owe fale nikną, aby natychmiast powrócić, zetrzeć się i znowu złączyć. Olśniony błyskawicami spojrzeń, odurzony tysiącem oddechów, ogłuszony kaskadą słów, wstrząsany

⁹⁹ Tamże, s. 287.

¹⁰⁰ Zob. E. Rewers, *Thum. De-re-konstrukcja obrazu w słowie, słowie w obrazie*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 320-335.

huraganem dziwnych uczuć, cofasz się w tył i dostrzegasz... gromadę gadatliwych dwunogów, nie wiadomo dlaczego wałęsających się wśród gęstych tumanów kurzu...

O życie! i czymże ty jesteś bez złudzeń?... (s. 63)

Janina Kulczycka-Saloni, doceniając umiejętności pisarskie Prusa w odniesieniu do kreacji portretu bohatera zbiorowego, niejako w formie *pendant* do powyższego fragmentu noweli dodaje refleksję:

Krytyka, która odmawiała Prusowi, jakże niesłusznie, umiejętności odtwarzania uroków przyrody, przyznawała mu wycucie wielkiego miasta i umiejętność kreślenia miejskiego krajobrazu. [...] Wystarczy przypomnieć atmosferę Powiśla tak świetnie uchwyconą w Lokatorze poddasza czy Sierociej doli, Starego Miasta, które jest tłem Nawróconego, Saskiego Ogrodu, gdzie daremnie szuka ukojenia zgłodniały student z noweli Sen. [...]

Uchwycił on [Prus – AW] ten nurt, ten ruch, który jest istotą życia wielkomiejskiego, a na który składają się miliony bezimiennych istot, biegnących gdzieś, przesuających się z jednego miejsca na inne, najzupełniej identyczne. Nikt o istnieniu tych ludzi nie wie za życia [...], nikt nie będzie pamiętał o nich po ich śmierci. W noweli Pojednani [...] nazwał tych ludzi „mijającymi” [...] ¹⁰¹.

Rozpoznaawszy rytm życia nowoczesnego miasta końca dziewiętnastego wieku, nowelista odchodzi więc od *tradycyjnej władzy wzroku*, aby odnajdować znaczeniowo bogatsze, sensualne światy, a wraz z nimi nowe sposoby literackiej reprezentacji rzeczywistości¹⁰². Dążenie to (jakże trafnie) uwydatniają słowa narratora *Cieni* (a być może i samego autora)¹⁰³. Mówi on bowiem:

I [latarnik - AW] został tym po śmierci, czym był za życia: istotą widzialną tylko o zmroku, niemą i niepochwytą jak cień ¹⁰⁴.

Natomiast swoistą charakterystykę punktowego spojrzenia (a więc i patrzenia), za którym nie idzie proces głębokiego widzenia ludzi i otoczenia, ciekawie przedstawia Wiesław Ratajczak. Z faktu momentalności i powierzchowności relacji międzyludzkich wynika więc

¹⁰¹ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 56-57.

¹⁰² Zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, wyd. 2, Kraków 2004, s. 295-345.

¹⁰³ Zob. B. Bobrowska, *Latarnicy Wóycickiego i Prusa, czyli o „fizjologii parabolicznej*, [w:] *też*, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004, s. 113-134.

¹⁰⁴ B. Prus, *Cienie*, [w:] *tegoż, Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 390.

zredukowanie ich wyłącznie do wspomnianego patrzenia, jakie samo w sobie jest bierne. Dlatego ten stan można by określić mianem mimowolnego, nieuświadomianego niewidzenia. Intertekstualnie rozwijając niejako moją myśl, badacz stwierdza:

*Banalną ekonomią czasu można tłumaczyć to obojętne mijanie się, któremu towarzyszą spojrzenia i ewentualnie drobny gest. Prus zdaje się wyciągać z tej oczywistej okoliczności życia dużych zbiorowisk ludzkich ciekawe następstwo: ten, który nie ma czasu na dialog, tylko patrzy i w myślach konfrontuje siebie z innymi*¹⁰⁵.

Prusowską nieufność względem wizualności ponadto może podsumować wspomnienie jednego z owych *ludzi mijających*. Jego powolnemu umieraniu w *Jednej setnej* z pierwszego tomu *Melancholików* towarzyszy Orzeszkowa:

Z początku koncertu czułem się zachwyconym muzyką, sąsiadką, widokiem sali i własną swoją osobą; aż nagle, gdym przymknął oczy, aby lepiej uwagę swoją na misternie poplątane pasaże i akordy skupić, na tle własnych swych powiek zobaczyłem, co? czarne wnętrza wielu na raz grobów i stojące w nich trumny.

*[...] myślałem: „Tak, wszystko na tym się kończy! Świat jest panoramą o ukazujących się i w wieczne mroki zapadających obrazach. Nie byłem, jestem, nie będę. Marność nad marnościami i wszystko marność!” Kiedy na koniec muzyka ucichła i zagrzmiały huczne oklaski, a ja otworzyłem oczy, kłaniający się publiczności wirtuoz wydał mi się niezgrabnym, sąsiadka, zachwytem uniesiona — śmieszna, klaszczący ludzie — wariatami, potoki światła oblewające salę tak nużącymi wzrok, że aż bolało*¹⁰⁶.

Ten niecodzienny, lecz i przerażający stan mentalnego zatrzymania się w czasie i rozdwojenia jaźni, którym towarzyszy odczucie marności doznań wzrokowych, ale i ludzkiego świata w ogóle, racjonalnie można postrzegać jako świadectwo procesu chorobowego. Zdarzenie to poprzedza bowiem ujawnienie się oznak nowotworu mózgu, jaki toczy tytułowego bohatera noweli.

Jednak – mimo tego zdroworozsądkowego uzasadnienia – to właśnie wyrażone przez umierającego utracjusza przekonanie o marności i złudności tego, co widzialne, niejako patronuje nowelistycznym odslonom zwątpienia w tak oczywisty i wydawałoby się niepodważalny walor poznawczy wizualności. Dlatego to niezwykle zdarzenie można z

¹⁰⁵ W. Ratajczak, dz. cyt., s. 41.

¹⁰⁶ E. Orzeszkowa, *Jedna setna*, [w:] tejsze, *Pisma zebrane*, t. XVIII, *Melancholici*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 141-142.

pewnością określić mianem świeckiej epifanii – tak bliskiej Hiobowemu, biblijnemu źródłu. Znajdzie ona swój indywidualny wyraz w tych utworach, których motyw przewodni stanowi niemożność widzenia i nieumiejętność patrzenia.

Pośród wybranych z nich w moich rozważaniach znajdą swe miejsce – (oprócz *Ogrodu Saskiego*), Prusowska *Katarynka*, nowela Marii Konopnickiej *Będzie wojna* oraz Adolfa Dygasińskiego *Świat i ślepa dziewczyna*. To one będą wyznaczały szlak moich dalszych rozważań o ograniczeniach i konsekwencjach poznania wzrokowego, jakie aspiruje do wyłączności w zakresie percepcji.

I tak w *Katarynce* Prus kreuje świat doznań osoby ociemniałej, dzięki czemu ukazuje skrajnie różną od wzrokowej metodę odbierania otoczenia. Tym samym pisarz koncentruje uwagę już nie na przejawach zbiorowej, wzrokowej przemocy wobec jednostki, ale spogląda na ograniczenia wizualności z perspektywy ludzkiego wnętrza. Zabieg ten wydaje się szczególnie interesujący, ponieważ w odniesieniu do utraty wzroku przedmiotem odnarratorskiej introspekcji staje się dziecko.

Katarynkę można też uznać za swego rodzaju przetworzenie tematu ujętego w *Ogrodzie Saskim*. Oba utwory można wówczas postrzegać jako dwie odsłony rozprawy między słabością i percepcyjnym nieprzystosowaniem a przewagą w zakresie sensorycznych możliwości odbierania otoczenia. Początkowo Prusowscy przyjezdni do Warszawy zostają zdeprecjonowani przez parkową zbiorowość, która biegłej operuje stosownym w tym miejscu kodem wizualnym. Jednak w *Katarynce* szala zwycięstwa przechyla się na stronę niewidomej bohaterki utworu. Wprawdzie tutaj pozawerbalny spór toczy się na płaszczyźnie jednostkowej, lecz jego stawką jest indywidualny rozwój. Prus pozostawia uzasadnioną nadzieję, że stanie się on udziałem i pana Tomasza, i dziewczynki.

Rozdział 2

Czego nie widać w lustrze, czyli o przekraczaniu ciemności w *Katarynce* Bolesława Prusa

Wokół tytułowej katarynki

Początkiem rozważań dotyczących Prusowskiej *Katarynki* warto uczynić kwestię z pozoru tak prostego tytułu utworu. Temu pretekstowemu przedmiotowi wiele uwagi poświęca Ryszard Koziółek, definiując jego bogactwo znaczeniowe, gdyż to katarynka stanowi swoistą soczewkę, w której skupiają się wątki tematyczne utworu. To ją uznać można także za punkt kulminacyjny nader odmiennych doświadczeń bohaterów ukazanych w noweli:

Niezwykłość artystyczna Katarynki polega m.in. na jej wielotematyczności, której nie da się zredukować do jednego głównego tematu. Semantyczna hojność noweli skupia się jednak w tytułowym przedmiocie. W niej – katarynce – przesilają się wszystkie rozbiegane wątki tematyczne utworu, w niej też pomieścił autor siły zdolne wydobywać z bohaterów uczucia głębokie i dla nich samych zaskakujące¹⁰⁷.

W centrum czytelniczej uwagi Prus umieszcza więc rzecz niby zupełnie zwyczajną. Jednak nie czyni tego w odniesieniu choćby do dwojga głównych bohaterów utworu (niewidomej dziewczynki i starego mecenasa – pana Tomasza), mimo że fabularnie byłoby to w zupełności uprawnione. Jest to zabieg świadomy, jakkolwiek skupienie się na tytułowym przedmiocie bynajmniej nie zapowiada jego szczegółowego opisu. Tytułowa katarynka pojawia się dopiero w formie znaczącego dodatku. Dopełnia on szkic do portretu dojrzałego prawnika-estety, idealnego mieszczanina i konesera sztuki. Tak więc tym bardziej frapuje fakt, że zamiast oczekiwanego opisu przedmiotu mamy do czynienia z deskrypcją stosunku do katarynki, jaki zaskakuje w postawie pana Tomasza. Odbiorca prędko się przekonuje, że nie jest on ani zdystansowany, ani emocjonalnie wyważony:

I tak zawsze był pobłażliwy dla niedoskonałości ludzkiej, a o występkach nie rozmawiał.

¹⁰⁷ R. Koziółek, *Co gra Katarynka Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 49.

Na nieszczęście, żaden śmiertelnik nie jest wolny od jakiegoś dziwactwa, a pan Tomasz miał także swoje. Oto — nienawidził kataryniarzy i katarynek.

Gdy mecenas usłyszał na ulicy katarynkę, przyspieszał kroku i na parę godzin tracił humor. On, człowiek spokojny — zapalał się, jak był cichy — krzyczał, a jak był łagodny — wpadał w gniew, na pierwszy odgłos katarynkowych dźwięków.

*Z tej swojej słabości nie robił przed nikim tajemnicy [...]*¹⁰⁸.

Katarynka jest więc postrzegana przez mecenasa jako przedmiot znienawidzony, a co za tym idzie – wyzwała w doświadczonym prawniku (a także w dziewczynce) wyjątkowo silne emocje. Staje się więc przyczyną jego niespodziewanej, momentalnej przemiany, którą narrator podkreśla potrójnym wyliczeniem cech osobowości mecenasa. Niepostrzeżenie przeradzają się one w swe przeciwstawne odpowiedniki. Adwokat, usłyszawszy dźwięk katarynkowej melodii, przeistacza się bowiem w człowieka zapalczego, nieopanowanego i gniewnego. Jednakże to katarynka sprawi, że bohater odstąpi od schematycznych odczuć i zachowań, podejmując próbę zrozumienia potrzeb i emocji innego, obcego sobie człowieka.

Dlatego tytuł na swój sposób zwodzi czytelnika, gdyż dopiero podczas uważnej lektury pozwala dostrzec, że to właśnie katarynka stanowi specyficzny pretekst dla zaistnienia fundamentalnego doświadczenia przeżywanego przez oboje bohaterów. W tym kontekście Tadeusz Bujnicki odnosi wprowadzony przez Prusa motyw katarynki do kompozycji utworu i do wyznaczników gatunkowych noweli w ogóle:

Tak ukształtowana osoba Tomasza należy do całkowicie innego świata niż postać niewidomej dziewczynki. Ową różnicę dodatkowo podkreśla odmienność struktury nowelistycznej początku utworu; zbliża się on wówczas do „portretu”, którego podstawowe cechy skupiają się na analizie charakteru i jego środowiskowych powiązań. W centralnym, kulminacyjnym punkcie noweli Prus przelamuje tę konwencję. „Zderza” ze sobą oba odrębne „światy”, dwa rodzaje przeżycia wywołane przez ten sam bodziec. [...] Dla zrealizowania nowelistycznej niespodzianki wykorzystuje autor tytułowy motyw „katarynki”, nadając mu funkcję zbliżoną do motywu „sokoła” w słynnej noweli Boccaccia. Ów statyczny i spoisty

¹⁰⁸ B. Prus, *Katarynka*, [w:] tegoż, *Szkice i obrazy*, t. 1, Warszawa 1948, s. 28. Dalsze cytaty według tego wydania.

*motyw w tekście Prusa jest odświeżeniem konwencji, gdyż będąc oznaką dziwactwa pana Tomasza, jest równocześnie realnym składnikiem pejzażu XIX-wiecznej Warszawy*¹⁰⁹.

Zatem wygrywana przez katarynkę mechaniczna muzyka niczym katalizator powoduje, że w obojgu wyzwala się diametralnie różne uczucia. Paradoksalnie łączą ich one we wspólnym przeżyciu: irytacji i zdumienia w przypadku pana Tomasza oraz niczym nieskrępowanej radości dziecka tak bardzo spragnionego sensualnych wrażeń.

Tadeusz Bujnicki prezentuje podobny punkt widzenia, w odniesieniu do katarynki podkreślając Prusowskie zasady budowania relacji między postaciami:

*Pan Tomasz i niewidoma dziewczynka przebywają w dwóch różnych miejscach, oddalonych od siebie przestrzeni podwórka. Katarynka, wywołująca odmienne reakcje: gniewu i radości, pojawia się jakby na przecięciu linii wyprowadzonych z obu mieszkań. Zmiana, jaka zachodzi w decyzjach mecenasa, nie wynika z kontaktu postaci, lecz jest efektem - wypełnionej emocją - obserwacji na odległość. W ujęciu Prusa napięcie tworzy się zatem nie w bezpośrednich relacjach (w Katarynce jest ona jednostronna; dziewczynka i jej matka nic nie wiedzą o panu Tomaszu i jego zamiarach) czy w aktywności dialogowej, lecz w sygnałach przekazywanych na odległość poprzez zachowania postaci. Metoda taka wyraźnie semantyzuje przestrzeń nowelistyczną*¹¹⁰.

Temu stwierdzeniu trudno odmówić słuszności, jeśli wspomnieć jedynie o kilku przykładach tego typu ukształtowania relacji między bohaterami w Prusowskich małych prozach. Tak więc jednym tchem – obok rzeczzonej *Katarynki* – trzeba w tym wypadku wymienić (wspomniany już) *Ogród Saski*, *Kamizelkę* oraz *Z legend dawnego Egiptu*. W każdym z tych utworów postaci dzieli ściśle określony dystans, aczkolwiek odznacza się on odmiennymi źródłami ewokowanymi przez trajektorię konkretnej fabuły. Paradoksalnie stanowi on bowiem świadectwo irracjonalnej łączności bohaterów, jakich wiąże właśnie wspomniany fenomen specyficznego dystansu. Temu interpretacyjnemu zagadnieniu z pewnością w przyszłości można by poświęcić szersze badania.

Tymczasem Ryszard Koziołek opowiada się za innym sposobem interpretowania katarynkowego mechanizmu. Badacz postrzega go mianowicie jako figurę czytelniczego modelu lektury:

¹⁰⁹ T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona Katarynka*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej w 1997 roku, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998, s. 79.

¹¹⁰ Tamże, s. 77.

Katarynka to alegoria intelektualnych operacji czytania – mechanizmu lektury. Tak określony umysł czytelnika przypomina lepiej lub gorzej skonstruowane (wyposażone, wykształcone) urządzenie, które może obsłużyć każdy tekst, „rozumiejąc naturalnie język” – podkreśla ostrzegawczo Prus¹¹¹.

Wprawdzie tego rodzaju koncepcja umysłu czytelnika i utworu literackiego wydaje się interesująca, stanowi jednak tylko asumpt do poszukiwań podejmowanych wciąż na nowo, jakie dociekają dalszych, innych znaczeń tytułu Prusowskiej noweli.

Oglądam, więc doświadczam

Prus, ukazując rozmaite drogi poznania i doświadczenia, w *Katarynce* obok wzroku pozostawia znaczące miejsce dla innych zmysłów – przede wszystkim słuchu i dotyku. Tej kwestii przygląda się Ryszard Koziółek, mówiąc:

W tej dialektyce zmysłów i związanych z nimi zjawisk fizycznych oraz mechanizmów to wzrok okazuje się nadrzędny wobec słuchu i dotyku¹¹².

Wprawdzie wrażenia wizualne oczywiście przeważają, ale w utworze mamy do czynienia z konsekwentnym wątpieniem w ich prymat wśród sposobów poznawania. Prus zdaje się podważać tradycyjną i nienaruszalną hegemonię wzroku w odniesieniu do stanowienia wiedzy o świecie. Choć poczynione przez mecenasa obserwacje pobudzą bohatera do zastanowienia, to dźwięk katarynki będzie stanowił moment przełomowy, stając się obiecującą kulminacją jego drogi, jaka w przyszłości może doprowadzić go do przemiany. Mimo tego pan Tomasz pozostaje tymczasem podmiotem *stricte* wzrokowych doświadczeń:

Zarazem jednak wzrok zawodzi, jako źródło wiedzy, a tym bardziej wzruszenia. Wzrok, zdaje się mówić Prus, urzeczowia osobę, ustanawia emocjonalny dystans między patrzącym i obserwowanym. Zwłaszcza pan Tomasz – jak pamiętamy – ma stałe skłonności do oglądania i podglądania (barometr, kobiety, odbicie w lustrach, obrazy, spektakle, fotografie), także przez okno swojego mieszkania¹¹³.

¹¹¹ R. Koziółek, dz. cyt., s. 58.

¹¹² Tamże, s. 61.

¹¹³ Tamże, s. 61.

Tak więc stygmatyzujące posiadanie poprzez oglądanie staje się w noweli czynnością wciąż ponawianą. Oglądactwo i podglądanie innych uderzają w postawie tak pana Tomasza, jak i jego dwóch sąsiadek. Jak stwierdza badacz:

*Mimo rozbudowania tematu muzycznego noweli, to nie słuchanie jest w niej najważniejszym zmysłem ani doświadczeniem. Ważniejszy jest chłodny zmysł wzroku*¹¹⁴.

W utworze bohaterem zniewolonym przez trudne do wykorzenienia wzrokocentryczne nawyki jest pan Tomasz. Ceni on sobie bezpieczny dystans, jaki władcze spojrzenie pozwala mu zachować względem świata. Dlatego bez obaw i z zaufaniem korzysta on z dobrodziejstw technik wizualnych:

*Pan Tomasz, choć nie znosi katarynek, chętnie korzysta z dobrodziejstw techniki optycznej i pomiarowej, nosząc binokle, sprawdzając stan barometru w sklepie optycznym Pika czy oglądając zdjęcia Modrzejewskiej na wystawie Mieczkowskiego*¹¹⁵.

Prawnik do pewnego stopnia lubuje się obserwowaniem z bezpiecznego dystansu mieszkańek lokalu mieszczącego się na wprost jego okien:

I u mecenasa, i u nowych lokatorów okna przez cały dzień były otwarte. Kiedy więc pan Tomasz usiadł na swoim fotelu, doskonale mógł widzieć, co się dzieje u jego sąsiadek. (s. 30)

Okazuje się jednak, że czynność patrzenia nie pociąga za sobą refleksji i stanowi tylko swoiste smakowanie między innymi dzieł sztuki wysokiej. Pozwala mu również utrzymywać emocjonalny chłód i dystans względem danego obiektu:

Nie spodziewając się niczego od świata, bo już i praktykę porzucił, mecenas całe spokojne uczucie swoje skierował do sztuki. Piękny obraz, dobry koncert, nowe przedstawienie teatralne były jakby wiorstowymi słupami na drodze jego życia. Nie zapalał się on, nie unosił, ale — smakował. (s. 27)

Mecenas - jako przerafinowany esteta – wybiera więc tylko takie przyjemności, jakie nie będą drażniły jego wysubtelnionych zmysłów. Chociaż jest już emerytem, w monotonię codziennych emocji i zachowań wtargnie jednak ruchomy obraz, który zacznie pana Tomasza zaciekawiać. Przyczyną jego zainteresowania jest naturalnie zagadkowość i niepokojąca dziwność scen obserwowanych przez okno:

¹¹⁴ Tamże, s. 61.

¹¹⁵ Tamże, s. 53.

Dziewczynka zwykle siedziała przy oknie. Było to dziecko z ciemnymi włosami i ładną twarzyczką, ale blade i jakieś nieruchawe. Czasami dziewczynka za pomocą dwu drutów wiązała pasek z bawełnianych nici. Niekiedy bawiła się lalką, którą ubierała i rozbierała powoli, jakby z trudnością. Czasami nie robiła nic, tylko siedząc w oknie przysłuchiwała się czemuś.

Pan Tomasz nie widział nigdy, ażeby dziecię to śpiewało lub biegło po pokoju, nie widział nawet uśmiechu na bledziutkich ustach i nieruchomej twarzy.

„Dziwne dziecko!” — mówił do siebie mecenas i począł przypatrywać się mu uważniej (s. 31)

Te z pozoru niewiele znaczące obserwacje sprawiają, że mecenas zaczyna się dziwić światu, a co za tym idzie – i innym ludziom¹¹⁶. Poczynione bez zastanowienia spostrzeżenie musi więc w końcu pociągnąć za sobą chwilę namysłu nad losem drugiego człowieka:

Spostrzegł raz (było to w niedzielę), że matka dała jej mały bukietek. Dziewczynka ożywiła się nieco. Rozkładała i układała kwiaty, całowała je. W końcu związała na powrót bukietek, włożyła go w szklankę wody i usiadłszy w swoim oknie rzekła:

— Prawda, mamo, że tu jest smutno...

Mecenas zgorszył się. Jak mogło być smutno w domu, w którym on od tylu lat miał dobry humor! (s. 31)

Zamożny lokator sześciopokojowego mieszkania nieoczekiwanie zauważa, że jego własne odczucia mogą diametralnie różnić się od myśli czy emocji żyjących wokół niego ludzi. Tym samym rysa na niezmaconym zwierciadle spokoju pana Tomasza zaczyna się pojawiać wyrażnie, stanowiąc zwiastun powoli nadchodzących przemian w życiu głównych bohaterów.

Nie widzę, więc doświadczam

Jako narzędzie poznania spojrzenie prowadzi pana Tomasza ku odkryciu znaczącego faktu, który determinuje następstwo dalszych ogniw akcji noweli. Dla tego wydarzenia Prus tworzy odpowiednią przestrzeń – spokój słonecznego popołudnia, które można wszak

¹¹⁶ Por. A. Dygasiński, *Świat i ślepa dziewczyna*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 18, *Nowele i opowiadania*, t. 5, pod red. B. Horodyskiego, Warszawa 1951, s. 5-50.

wykorzystać na wyrafinowany odpoczynek. Dzieje się jednak inaczej, bo wzrok mecenasa nagle przyciąga niezwykle widok:

Mizerna dziewczynka oparłszy głowę na rękę położyła się prawie na wznak w swoim oknie — i — szeroko otwartymi oczyma patrzyła prosto w słońce. Na jej twarzyczce, zwykle tak nieruchomej, grały teraz jakieś uczucia: niby radość, a niby żal... (s. 31)

Od odnarratorskiego opisu wyrazu twarzy i zachowania dziewczynki czytelnika dzieli już tylko niewielki krok do rozwiązania frapującej zagadki. W tym momencie ciekawość nie uchroni pana Tomasza przed nagłym zniwelowaniem dystansu, ponieważ widziana przez niego scena stanie się nie tylko świadectwem bezpiecznego zainteresowania, ale także zyska nowy wymiar. Stanowić może bowiem pretekst do rozbudzenia ludzkiej wrażliwości lub nawet do pojawienia się odrobiny empatii:

— Ona nie widzi! — szepnął mecenas opuszczając binokle. W tej chwili doświadczył klucia w oczach na samą myśl, że ktoś może wpatrywać się w słońce, które ziało żywym ogniem. (s. 32)

Emerytowany adwokat, któremu nie brak nawyków prawnika-racjonalisty, paradoksalnie – kształtuje to współodczuwanie na zasadzie przeciwieństwa i nieakceptacji. Wydaje mu się bowiem nie do pomyślenia, że człowiek mógłby się wpatrywać w słońce świecące tak mocno, że aż parzy.

Wówczas pojawia się nieoczekiwane – wyjątkowe w życiu bohatera – doznanie trudnego do zniesienia bólu w oczach. Można je postrzegać zarówno jako świadectwo niechęci do zmiany utartych kolein myślenia, jak również łatwo je interpretować jako efekt czy może objaw gwałtownego oporu bohatera przed niewidzeniem, a nawet przed samą refleksją nad jego konsekwencjami.

Do podobnej sytuacji nawiązuje Julian Ochorowicz. Na zasadzie analogii jego rozważania unaoczniają zmianę w postawie pana Tomasza, który zostaje zmuszony do wyobrażenia sobie (tak niekomfortowego dla niego nawet w wyobraźniowej projekcji) stanu niewidzenia:

Jeżeli mogłem mówić o tych ostatnich [o wyobrażeniach psychicznych – AW], to dlatego tylko, że je znam, znam je zaś dlatego, że je widziałem lub słyszałem. Widziałem je lub słyszałem, bo mam niezbędne do tego zmysły. Przy pomocy tych zmysłów zjawiska zewnętrzne wywołały we mnie odpowiednie wyobrażenia, dzięki którym mogłem powiedzieć, że mam o

*tych zjawiskach wyobrażenie, że je znam. Znajomość czegokolwiek i posiadanie wyobrażenia o czymkolwiek nie są to już fakty fizyczne, lecz psychiczne [...]. One są we mnie i nigdy ich nie odnoszę na zewnątrz siebie, tj. tam, gdzie odnoszę wywołujące je bodźce zewnętrzne: światło, dźwięk. Jeżeli jednak obok mnie znajdzie się istota do mnie zbliżona i podobnie objawiająca swoje stany wewnętrzne, to będę mógł się z nią porozumieć i wnieść stąd, że i ona też odbiera podobne wrażenia, i że wrażenia te budzą w niej podobne wyobrażenia*¹¹⁷.

Zatem fakt, że dziewczynka nie widzi, wszystko mecenasowi tłumaczy. Tymczasem jednak wątpliwości w istnienie tylko jednej, obiektywnej prawdy dotyczącej poznania świata zostają w czytelniku i w bohaterze utworu zasiane¹¹⁸. Prus będzie je umiejętnie uwydatniał, włączając odbiorcę w krąg doświadczeń osoby ociemniałej obcy ludziom posługującym się bez przeszkód wzrokiem. Z pewnością można by się pokusić o stwierdzenie, że autor czyni to na podobieństwo współczesnych wariantów *historii alternatywnej*. W myśl tej teorii relacja jako przekaz powinna się skoncentrować na uwydatnieniu wagi jednostkowego doświadczenia¹¹⁹.

Niejako inicjując ten właśnie proces, William James mówi:

*Gdy po raz pierwszy widzimy światło, to, mówiąc słowami Condillaca, raczej jesteśmy nim, aniżeli je widzimy. Jednak cała nasza późniejsza wiedza optyczna jest wiedzą o tym, co to doświadczenie nam daje. I choćbyśmy od tej pierwszej chwili utracili wzrok, nasza wiedza w tej dziedzinie nie będzie pozbawiona żadnego istotnego elementu, dopóki zachowamy pamięć. [...] Jednak najlepiej wykształcony niewidomy od urodzenia uczeń takiego instytutu nie posiada wiedzy, którą dysponuje niczego nie uczone, widzące niemowlę. Uczniowi temu nie można nigdy pokazać, czym jest światło w swojej „pierwszej intencji”, a braku tej wiedzy o charakterze zmysłowym nie jest w stanie zastąpić żadna nauka z książki. Wszystko to jest tak oczywiste, że zazwyczaj uznanie wrażeń zmysłowych za element doświadczenia „postulują” nawet ci filozofowie, którzy są najmniej skłonni przywiązywać do nich dużą wagę albo uznawać wiedzę, którą one przynoszą*¹²⁰.

¹¹⁷ J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, [w:] tegoż, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*, przedm. R. Stachowskiego, Warszawa 1996, s. 36.

¹¹⁸ Zob. F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. T. Sikora, Kraków 2004, s. 171-204.

¹¹⁹ Por. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

¹²⁰ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 49.

Tymczasem ze sceny zaobserwowanej przez mecenasa jawnie wynika, że dziecięca mieszkanka lokalu znajdującego się naprzeciwko jego obszernego apartamentu nigdy nie będzie uczestniczką wspólnoty ludzi poznających świat wzrokowo i na tej podstawie budujących łączność rozumianą jako podobieństwo doświadczeń. Jej miejsce jest inne, nowe, więc panu Tomaszowi niełatwo je zaakceptować, ponieważ od lat wiódł życie uporządkowane, pełne oswajających codzienność przyzwyczajęń mieszczanina i znawcy sztuki.

Jednak dociekliwy autor bynajmniej nie poprzestaje na analizie wrażeń wzrokowych rejestrowanych przez bohatera. Nie wystarcza mu także przytoczenie wniosków wysnuwanych z nich przez pana Tomasza. Nowelista wznosi się ponad konstatacje na temat tak trudnych do uchwycenia przemian w sposobie patrzenia na świat, jakie możemy obserwować na przestrzeni życia mecenasa.

Mystyk realizmu, jak swego czasu nazwał go Tadeusz Miciński, posuwa się o wiele dalej¹²¹. Prusowska nowela stanowi bowiem zwarty przewodnik po kręgach wtajemniczenia tak w poznanie – jak i w całokształt doznań zmysłowych rozumianych jako droga ku niemu¹²². Autor stopniowo prowadzi bowiem czytelnika od sfery bezrefleksyjnych, ale na wskroś wzrokocentrycznych przyzwyczajęń prawnika, przez obszar czynionych przez niego wciąż tylko związanych z wizualnością obserwacji, ku płaszczyźnie niezwyklej eksploracji sensualnych. Dokonują się one wyłącznie w ramach zwyczajnej, codziennej rzeczywistości warszawskiej kamienicy, a ich podmiotem jest niewidoma dziewczynka¹²³. Poznaje ona świat samodzielnie, mimo że brak jej tak przydatnego w tym procesie narzędzia wzroku. Tadeusz Bujnicki wyabstrahowuje ogniwa historii opowiedzianej w *Katarynce*, interpretując je w podobny sposób:

Z faktu, iż funkcja obserwatora przypadła w noweli panu Tomaszowi, nie wynika jednak, że „świat” niewidomej dziewczynki istnieje tylko jako rezultat jego spostrzeżeń i wniosków. Początkowo jest tak rzeczywiście [...]. Jednak rozpoznanie sytuacji, w jakiej znajduje się dziecko, dokonuje się stopniowo. Relacja narracyjna, która towarzyszy spostrzeżeniom bohatera, skupia się na formach jego percepcji (nie widział, przypatrywał się,

¹²¹ Zob. T. Miciński, *Mystyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 22.

¹²² Por. W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego słowo o Bolesławie Prusie*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane profesorowi Stanisławowi Ficie*, pod red. J. Malika i E. Paczoskiej, Lublin 2003, s. 269-280.

¹²³ Zob. G. Borkowska, *Prusa filozofia życia*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo” u Prusa. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998, s. 68.

spostrzegł, spojrzal) oraz jego reakcjach („biedne dziecko”, „zgorszył się”, „ona nie widzi”). Dla mecenasa zachowanie dziecka jest na początku „dziwne” i niezrozumiałe, i wyjaśnia je dopiero widok dziewczynki patrzącej „szeroko otwartymi oczyma [...] prosto w słońce”. Od tego momentu Prusowski narrator dokonuje retrospekcji („Istotnie dziewczynka była niewidomą od dwu lat”) i przedstawia kolejno w wyodrębnionych epizodach fazy choroby oraz adaptacji dziecka do zmienionych warunków życia. W tej części noweli narrator staje się przede wszystkim badaczem-„naturalistą” (przyrodnikiem), objaśniającym charakter reakcji dziewczynki¹²⁴.

Prus pokazuje więc doświadczenie niewidzenia, które dla ludzi posługujących się na co dzień wzrokiem wydaje się do wyobrażenia i opisania niełatwe. Co ciekawe, autor *Lalki* poddaje je wnikliwej refleksji, pozostawiając na nią miejsce w odnarratorskiej retrospekcji relacjonującej przebieg choroby dziecka.

W części noweli poświęconej przeszłości bohaterki gorączka niewiadomego pochodzenia początkowo nie wiąże się z zagrożeniem utratą wzroku, lecz po jej ustąpieniu dziewczynka zaczyna się zachowywać nietypowo i zwraca tym uwagę matki:

Ale pierwszego dnia, kiedy ją posadzono na poduszce, zapytała matki:

— *Mamo, czy to jest noc?...*

— *Nie, moje dziecko... A dlaczego ty tak mówisz? [...]*

Tylko nazajutrz, gdy w południe przyszedł lekarz, spytała znowu:

— *Czy to jeszcze jest noc?...*

Wtedy zrozumiano, że dziewczynka nie widzi. (s. 32)

Autor opisuje stopniowe przystosowywanie się dziecka do nowej sytuacji, które musi się rozpocząć od prób powrotu do tego, co znane z przeszłości¹²⁵. Dlatego powracająca do zdrowia dziewczynka próbuje zrozumieć, dlaczego nie widzi i jest przekonana, że to tylko stan chwilowy.

Kiedy jednak tak niecierpliwie wyczekiwane przez chorą ozdrowienie nie nadchodzi, próbuje ona określić swoje miejsce w świecie na nowo¹²⁶. Jest to wyzwanie na tyle trudne do udźwignięcia, że często przekracza możliwości dorosłego człowieka, nie mówiąc o siłach

¹²⁴ T. Bujnicki, dz. cyt., s. 78.

¹²⁵ Por. W. James, dz. cyt., s. 258.

¹²⁶ Por. J. Wł. Dawid, *Inteligencja, wola i zdolność do pracy. Z rysunkami w tekście i na tablicy*, wstęp T. Tomaszewskiego, Warszawa 1966, s. 13.

dziecka. Mimo tego, że wciąż ma nadzieję na odzyskanie wzroku, ociemniała z powodzeniem stara się samodzielnie oswajać odkrywaną ponownie własną fizyczność. Toteż na własny użytek redefiniuje bliską sobie przestrzeń:

Mijały dnie i tygodnie w ciągłym oczekiwaniu. Dziewczynka poczęła już wstawać z łóżeczka. Nauczyła się chodzić po pokoju omackiem; sama ubierała się i rozbierała powoli i ostrożnie.

Ale wzrok nie wracał. (s. 33)

Niestety, okazuje się, że wszystkie usiłowania mające na celu tylko przeczekanie niekorzystnych okoliczności są bezskuteczne. Wówczas w dziewczynce rodzi się paląca konieczność pozyskania lub może raczej odzyskania wiedzy o otoczeniu, jaką nagle straciła na skutek utraty kontaktu z wizualnym aspektem rzeczywistości¹²⁷. Do wzrokowego akcesorium była przecież tak bardzo przyzwyczajona, mimowolnie postrzegając je jako najdoskonalszą, czyli najbardziej efektywną formę zdobywania informacji o świecie. Widząc, nie musiała także mierzyć się z bolesną koniecznością poddawania właściwości spojrzenia refleksji tak trudnej dla małego dziecka¹²⁸.

I tak w bohaterce myślenie nad stanem niewidzenia wymusza sytuacja diametralnie różna od jej uprzedniego życia. Ten stan – mimo wszystko twórczego niepokoju – pozwala jej zrozumieć, że wszystkie prawdy podyktowane jej umysłowi przez wzrok musi odkryć na nowo. Okazuje się, że proces ten przebiega powoli i nie bez ogromnych trudności:

— *Prawda, mamo, że ja mam niebieską sukienkę? ...*

— *Nie, dziecko, masz popielatą.*

— *Mama ją widzi?*

— *Widzę, moje kochanie.*

— *Tak jak i w dzień?*

— *Tak.*

— *Ja także będę widziała wszystko za kilka dni?... Nie, może za miesiąc ... [...]*

— *Prawda, mamo, że na dworze ciągle jest dzień? ...* (s. 33)

Mimo ciągłych niepowodzeń w konfrontowaniu minionej bezpowrotnie rzeczywistości widzenia z nową perspektywą braku wzroku, dziewczynka jest aktywna i nie

¹²⁷ Zob. W. James, dz. cyt., s. 203-207.

¹²⁸ Odnosi się do tego Bergson: H. Bergson, *O wyborze obrazów dla wyobrażenia – rola ciała*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków 2011, s. 19-75.

ustaje w zadawaniu kolejnych pytań. Tym samym stopniowo zdobywa niezwerbalizowaną świadomość, że antropocentryzm i wzrokocentryzm świata podmiotu postrzegającego rzeczywistość są jedynie pozorne. Oprócz tego ociemniała (nie bez żalu) dowiaduje się, że inni wciąż są w stanie rozpoznawać choćby kolory ubrań, a noc i dzień istnieją nadal, chociaż ona spojrzeniem nie może już ich od siebie odróżnić.

Ten mentalny przełom, jakiego doświadcza dziewczynka, przybiera charakter pewnego rodzaju egzemplifikacji refleksji ogólnych, jakie Prus zawarł w intrygującej *Wędrówce po ziemi i niebie*. Narrator bowiem, w tym momencie stając w roli racjonalisty, stwierdza z dystansem:

[...] ludzie mówili między sobą, że już jest trochę ciemniej i że ciemność wzmacnia się, chociaż w sposób tak nieznaczny jak ruch minutowej wskazówki. [...]

*Dlaczego badacze nie biorą na zaćmienia ludzi ślepych, ażeby zobaczyć: jaki wpływ na nich wywiera to zjawisko?*¹²⁹

To nieczule, retoryczne pytanie zadane w dziennikarskim sprawozdaniu w tym fragmencie być może stanowi jedynie nic nieznaczającą wzmiankę. Jednakże Prus-pisarz w *Katarynce* prezentuje interesujący wariant tej sytuacji. Z pewnością cechuje się on ładunkiem treściowym i emocjonalnym zdecydowanie mniej konwencjonalnym od tego uwidocznionego w odreporterskiej relacji.

W odniesieniu do wspomnianej noweli można bowiem skonstatować, że – gdy w wyniku nagłej choroby bohaterka traci wzrok – wtedy przeżywa własne, mentalne zaćmienie oglądanego ludzkim wzrokiem słońca. W przestrzeni literackiej bohaterka nie jest na szczęście uczestniczką nietypowego, naukowego eksperymentu, lecz mierzy się z jednym z najtrudniejszych, egzystencjalnych doświadczeń.

Wydawałoby się więc, że Prus-dziennikarz odznaczałby się skłonnością do uzewnętrzniania wobec losu jednostkowego mniejszej dozy empatii, natomiast Prusa-literata zdolność do współodczuwania charakteryzowałaby w stopniu najwyższym. Na gruncie nowelistyki tego rodzaju przypuszczenie bez wątpienia można uznać za pewnik, lecz w odniesieniu do Prusowskich dokonań innego autoramentu teza ta nie wydaje się już tak oczywista.

¹²⁹ B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 112-113.

Tak czy inaczej – wszystko, co w danej chwili bliskie jest dziecku, w pierwszej kolejności domaga się ponownego nazwania i dookreślenia swego miejsca. Nadal jednak pozostaje wiele kwestii nierozstrzygniętych, a równie istotnych, o które w końcu dziewczynka zaczyna pytać. Pytania te dotyczą tego, co znajduje się od bohaterki nieco dalej (poza zasięgiem jej martwego spojrzenia i wyciągniętych w pustkę rąk) oraz nie dotyczą *sensu stricto* jej samej. Wiążą się one z rzeczywistością zewnętrzną, a także z kręgiem zagadnień egzystencjalnych. Świadczą one dobitnie o rodzącej się w bohaterce potrzebie zaktualizowania wrażeń z przeszłości i przetworzenia ich w te bliskie, bo dostępne w ramach znanej, z trudem osławianej teraźniejszości:

— [...] *A w ogrodzie są drzewa, tak jak dawniej? ...Czy do nas przychodzi ten biały kotek z czarnymi łapami? ... Prawda, mamó, że ja widziałam siebie w lustrze? ... Nie ma tu lustra?...*

Matka podaje jej lusterko.

— *Trzeba patrzeć tutaj, o tu, gdzie jest gładkie* — *mówiła dziewczynka przykładając lustro do twarzy.* — *Nic nie widzę!* — *rzekła.* — *Czy i mama nie widzi mnie w lusterku?*

— *Widzę cię, moja ptaszyno.*

— *Jakim sposobem? ...* — *zawołała dziewczynka żałośnie.* — *Przecie jeżeli ja nie widzę siebie, to już w lustrze nie powinno być nic ...*

A tamta, co jest w lustrze, czy ona mnie widzi, czy nie widzi?...

Ale matka rozplakała się i wybiegła z pokoju. (s. 33)

Zadając matce pytania, zdeorientowana bohaterka mozolnie szuka podstaw swej tożsamości¹³⁰. Mimo że – z uwagi na jej małość – zadanie to musi ją przerastać, odważnie inicjuje ten proces. Choć wyłącznie w formie niezamierzonej relacji intertekstualnej – Jean-Francois Lyotard wyjątkowo trafnie interpretuje zachowanie ociemniałej bohaterki:

[...] u dziecka niemożliwe jest odróżnienie poznania interceptywnego (poprzez „zmysł wewnętrzny”) swego ciała od poznania „z zewnątrz” (na przykład przez odbicie w lustrze); to, co widziane, i to, co doznawane od wewnątrz, jest nie do odróżnienia - istnieje jakaś

¹³⁰ Zob. J. Ochorowicz, dz. cyt., s. 71-72.

„przechodniość”, dzięki której dziecko utożsamia się z obrazem w lustrze: dziecko sądzi, że jest zarazem tam, gdzie siebie czuje, i tam, gdzie siebie widzi¹³¹.

Jednakże dziewczynka wytrwale zmierza do ponownej autoidentyfikacji¹³². Ponieważ nie może się już odnieść do wzroku jako narzędzia, który konstytuuje jej istnienie, jego rolę muszą przejąć inne zmysły. Pozwalają one dziecku odnaleźć mentalną harmonię i ze zrozumieniem znów zanurzyć się w odzyskaną, lecz już pozawzrokową rzeczywistość.

We wspomnianym procesie odbudowywania zniszczonej tożsamości problematyka wzrokocentrycznego i antropocentrycznego oglądu świata pojawia się jako zagadnienie domagające się natychmiastowego rozstrzygnięcia. Ma ono jednak nieco inną postać, gdyż punktem odniesienia dla rozważań na ten temat staje się tak enigmatyczne lustro¹³³. Ociemniała styka się wówczas ze splotem sprzeczności, a trudne, lecz fundamentalne pytania szybko się mnożą.

Niewidoma próbuje się więc dowiedzieć, czy jeżeli nie widzi innych ludzi, mimo tego widzą ją inni? Odpowiedź nie może jej zadowolić, bo burzy w niej zdroworozsądkowe poczucie sprawiedliwości. Zatem pyta dalej: a jeśli tak się dzieje, w jaki sposób jest to w ogóle możliwe, skoro powinno być tak, że inni również nie mogą jej zobaczyć?

Wśród tych trudności ociemniała zauważa jeszcze jeden problem – relację jej lustrzanego odbicia wobec niej samej – czyli tej, która nie może go spostrzec, a ono bez względu na to nadal istnieje. Prus każe swej zaledwie ośmioletniej bohaterce zadać kolejne pytanie, które sytuację komplikuje wręcz do niemożliwości. Jako dziecko wyjątkowo ciekawe świata i dociekliwe ponad miarę, próbuje się dowiedzieć, czy istota widziana w lustrze – wprawdzie już nie przez nią – także może ją dostrzec?

Jakkolwiek wiele z postawionych przez dziecko pytań pozostanie bez odpowiedzi, odnajduje ono drogę do sfery własnych, sensualnych doświadczeń i co za tym idzie – nie pozostaje ani bierne, ani wykluczone. Mimo tego postępowanie dziewczynki często napotyka zdziwienie czy po prostu niezrozumienie otoczenia.

¹³¹ J. F. Lyotard, *Fenomenologia*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2000, s. 124.

¹³² Zob. C. Taylor, *Odkrywanie kondycji ludzkiej*, [w:] tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny nowoczesnej tożsamości*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2001, s. 332-344.

¹³³ Zob. K. Lorenz, *Życie jako proces poznawczy*, [w:] tegoż, *Odwrotna strona zwierciadła. Próba historii naturalnej ludzkiego poznania*, przeł. K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 59-73.

Gdy matka przynosi córce piękną, porcelanową lalkę, jej staranny ubiór dla niewidomej nie ma większego znaczenia. Jednak w zamian dotykem może ona poznawać jej kształt i fakturę porcelany, dzięki czemu odzyskuje chęć angażowania się w rzeczywistość, co stanowi przecież wartość samą w sobie:

W nocy zbudził matkę szmer i szept. Zerwała się z pościeli, zapaliła świecę i zobaczyła w kąciку swoją córkę już ubraną i bawiącą się lalką.

- Co ty robisz, dziecino? — zawołała. — Dlaczego nie śpisz?

- Bo już przecie jest dzień, proszę mamy — odparła kaleka.

Dla niej dzień i noc zlały się w jedno i trwały zawsze... (s. 34)

Czytelnik ponownie ma więc szansę uświadomić sobie, że to, co dla wszystkich innych oczywiste, dla niewidomej stało się boleśnie nieoczywiste. Nie da się ukryć, że dziewczynka tęskni za przeszłością, w której przeważało poznanie wzrokowe¹³⁴. Jednak wciąż istnieje w niej wiara, że kiedyś choroba ustąpi. Ale Prus od sygnalizowania, czym jest doświadczenie niewidzenia, płynnie przechodzi do odnarratorskiego opisu fascynujących doświadczeń sensualnych bohaterki. Autor rozpoczyna go stwierdzeniem na pozór niebudzącym wątpliwości:

Stopniowo pamięć wzrokowych wrażeń poczęła zacierać się w dziewczynce. (s. 34)

Wprawdzie pod względem formalnym stanowi ono doskonale wprowadzenie do następującego dalej passusu dotyczącego świata doznań pozawzrokowych, autor *Lalki* jednak mija się w nim z prawdą. Wiadomo bowiem, że ludzka pamięć, pomimo braku dostępu do bodźców wzrokowych czy słuchowych bardzo długo potrafi przechować wspomnienie kolorów czy wyglądu przedmiotów u osoby niewidomej, a dźwięków u człowieka niesłyszącego.

Chociaż o tej właściwości Prus zdaje się zapominać, w iście mistrzowski sposób otwiera czytelnikowi drzwi do świata doznań ociemniałej bohaterki. Jego starania budzą tym większy podziw, że na bohaterkę noweli pisarz wybiera ośmioletnią dziewczynkę, która nagle traci wzrok i dopiero zaczyna się uczyć nowej dla siebie rzeczywistości. Dzięki temu jej spostrzeżenia zyskują na wyrazistości, komponując się doskonale z zaskakująco wnikliwymi uwagami narratora.

¹³⁴ Zob. W. James, dz. cyt., s. 265-266.

Dotykam, więc doświadczam

Nowelista wprowadza czytelnika w krąg doznań odwołujących się do zmysłu dotyku, mówiąc:

Najmilszym zajęciem kaleki było dotykać rękoma drobnych przedmiotów i poznawać je. (s. 34)

Konstatacja ta odsyła bezpośrednio do obecnej w dziecku chęci poznawania świata mimo ograniczeń, ale również stanowi ona wstęp do sfery wrażeń haptycznych. Prus opisuje ją z wielką starannością. Widać, że twórca zdaje sobie sprawę, jak bardzo ten wymiar aktywności jest ważny dla rozwoju niewidomej dziewczynki, a zarazem, jak rzadko bywa dostrzegany przez czytelnika w ukierunkowanej na poznawanie wzrokowe codzienności – tak literackiej, jak i pozaliterackiej¹³⁵.

Do tej kwestii interesująco odnosi się Ryszard Koziołek:

[...] dziewczynka, w odróżnieniu od pana Tomasza, nie poprzestaje na wycieczkach na strych i marzeniach o zdrowiu, ale utratę wzroku niezdarnie próbuje zastąpić dotykiem – drugim z „niższych zmysłów” [...]. Przedmioty, wbrew pamięci wzrokowej, powierzają teraz swoją tożsamość dotykowi [...].

*W wyniku pogłębiającej się ślepoty dziewczynki doszło do skrócenia dystansu między obserwatorem a przedmiotem*¹³⁶.

Prus odwzorował to zjawisko trafnie, gdyż dzieje się tak rzeczywiście. Gdy człowiek traci możliwość posługiwania się wzrokiem, mimowolnie koncentruje swą aktywność poznawczą na płaszczyznach innych zmysłów. Stąd dotyk jako narzędzie poznania i doświadczania staje się niezwykle ważny, a co za tym idzie – równocześnie następuje zniwelowanie dystansu między światem przedmiotów a poznającą go jednostką¹³⁷.

Ryszard Koziołek posuwa się jednak zbyt daleko, gdy mówi o *pogłębiającej się ślepotie dziewczynki*. Autor *Katarynki* wskazuje wyraźnie na jednorazowość i momentalność utraty przez dziecko wzroku. Podkreśla więc, że bynajmniej nie była ona długotrwałym procesem, lecz stanowiła nagły i nieodwracalny efekt ciężkiej choroby. W odróżnieniu od

¹³⁵ Zob. E. Minkowski, *Dotyk*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 115-119.

¹³⁶ R. Koziołek, dz. cyt., s. 64.

¹³⁷ Zob. E. Minkowski, dz. cyt., s. 115-119.

badacza sędzę raczej, że pisarz prezentuje w utworze (obok tej fizycznej) stopniowe przewycięzanie przez dziecko ślepoty mentalnej, która mogła zahamować jego rozwój.

Ponadto Ryszard Koziołek wspomina o *niezdarnej próbie zastąpienia wzroku dotykiem*, jaką podejmuje dziewczynka. Sprzeciw budzi szczególnie określenie sugerujące, że zmysł dotyku jest w pewien sposób upośledzony w oferowaniu możliwości poznawania świata. W tym kontekście owa *niezdarność* każe przypuszczać, że bohaterka nieumiejętnie posługuje się dotykiem, osiągając mierne efekty na płaszczyźnie doświadczenia.

Odpowiadając niejako na tego rodzaju supozycje, dwudziestowieczny, francuski filozof i psychiatra – Eugene Minkowski w jednym z fragmentów *Vers une cosmologie* uświadamia wyjątkowe znaczenie dotyku jako sposobu odbierania rzeczywistości. Tym samym udowadnia, że zniwelowanie dystansu między podmiotem poznania a jego przedmiotem stanowi istotną zaletę postrzegania haptycznego:

Ani przed, ani poza dotykiem, lecz jedynie w nim samym powstaje to, co namacalne, to, co w świecie trwałe. Odkrywa on przed nami w szczególności także sens bezpośredniego kontaktu, który służy nam następnie do deprecjacji dotyku; poświęcamy właściwą mu jakość dla idei geometrycznego dystansu. Stąd paradoks, albowiem -jak już powiedzieliśmy - gdyby nie było dotyku, oblicze świata (a wraz z nim wszystkie inne dane zmysłowe) zmieniałoby się nieustannie. Świat pozbawiony jakiegokolwiek punktu oparcia, odarty z wszelkiej zwartości, uległby rozproszeniu i – jeśli można tak powiedzieć - wyparowałby.

*Dotyk objawia się nam zatem jako jakość istotna i jeśli nawet nie najbardziej fundamentalna, to przynajmniej równorzędna w stosunku do innych*¹³⁸.

Warto w tym miejscu podkreślić, że podejście Prusa do znaczenia zmysłu dotyku jest zbieżne z tym, jakie prezentuje Eugene Minkowski, lecz diametralnie różne od stanowiska Ryszarda Koziołka. W obręb odnarratorskiego opisu zachowań niewidomej bohaterki autor wplata bowiem poniższe konstatacje:

Lecz nawet rozszerzona sfera zmysłów niższych nie mogła kalece zastąpić wzroku. Dziewczynka uczuła brak wrażeń i zaczęła tęsknić.

Pozwolono jej chodzić po całym domu i to ją nieco uspakajało. Wydeptała każdy kamień na podwórzu, dotknęła każdej rynny i beczki. (s. 35)

¹³⁸ Tamże, s. 115.

Potrzebę obcowania ze zmiennymi, nowymi wrażeniami, jaką tak wyraźnie akcentuje Prus, można uznać za szczegółową egzemplifikację ogólnego stwierdzenia Jana Władysława Dawida, które zawarł on w dydaktyczno-psychologicznej rozprawie – *Inteligencja, wola i zdolność do pracy*. Podobnie spogląda na to zagadnienie Eugene Minkowski¹³⁹. W tym kontekście niejaki przetworzenie tej refleksji w noweli wydaje się więc szczególnie cenne:

Wyższe procesy umysłowe potrzebują pobudzenia z zewnątrz, potrzebują materiału, którym by operowały. Umysł nie pobudzony zewnętrznymi podnietami wcale działać nie będzie, nie zasilony wrażeniami, postrzeżeniami od przedmiotów — pozostanie próżny. Pojęcia, sądy, rozumowania muszą mieć jakiś przedmiot, a dostarczyć go mogą tylko postrzeżenia, wrażenia zewnętrzne lub wewnętrzne czucia. Pojęcia, sądy, rozumowania, oparte na szczupłym materiale postrzeżeń, mogą się dokonywać prawidłowo pod względem formalnym, a mimo to być błędne; im bogatsze, dokładniejsze postrzeganie rzeczywistości, zasób wyobrażeń z niej zaczerpniętych, tym [...] sądy nasze i wnioski są pewniejsze, bliższe rzeczywistości¹⁴⁰.

Toteż w *Katarynce* narrator podkreśla przewagę komponentu wzrokowego w obrębie ludzkiego poznania, z czym wiąże się tym bardziej dojmujący jego brak. Widać tu swoistą właściwość dotyku jako terapii niwelującej negatywne skutki ślepoty¹⁴¹. Nowelista akcentuje godną podziwu wytrwałość ociemniałej w podejmowaniu trudnych prób samodzielnego zdobywania doświadczeń. Podkreśla również twórcze podejście bohaterki do nowych sposobów eksploracji rzeczywistości:

Czerwona wiśnia stała się dla niej wiśnią gładką, okrągłą i miękką, błyszczący pieniądz był twardym i dźwięcznym krążkiem, na którym znajdowały się jakieś znaki w płaskorzeźbie. (s. 34)

Pisarz ukazuje więc przemianę świata wrażeń dziewczynki, opierając się na dwóch prostych, acz celnie dobranych przykładach przedmiotów, które stały się inne niż dawniej¹⁴². Ich odmienność polega na tym, że bohaterka rejestruje nowe, wcześniej w ogóle niezauważane właściwości owocu i monety, chociaż obiektywnie wcale się one nie zmieniły. Na ową zmianę

¹³⁹ Por. E. Minkowski, *Uwaga*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 113.

¹⁴⁰ J. Wł. Dawid, dz. cyt., s. 13-14.

¹⁴¹ Zob. E. Minkowski, *Dotyk*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 116.

¹⁴² Zob. J. Wł. Dawid, dz. cyt., s. 18-19.

wpływa subiektywny sposób postrzegania przez dziecko otoczenia, gdyż służą mu inne niż w przeszłości tory poznawcze. Do tej myśli nawiązuje William James, mówiąc:

Obrazy dotykowe są u niektórych ludzi bardzo wyraziste. [...] Wszyscy ludzie niewidomi muszą być typami „dotykowymi” i „ruchowymi” [...]. Gdy młodemu człowiekowi, któremu doktor Franz usunął zaćmę, pokazano kilka figur geometrycznych, powiedział on, że „nie był w stanie wytworzyć sobie na ich podstawie idei kwadratu i koła, dopóki nie doznał wrażenia tego, co widzi, w końcach swych palców, tak jakby naprawdę dotykał tych przedmiotów”¹⁴³.

I tak – aby uwidocznć wspomnianą wyżej zmianę w postrzeganiu przedmiotów przez dziecko, autor za najważniejsze, wybrane cechy wyglądu obiektów z przeszłości uznaje: czerwień dla wiśni i blask dla pieniądza. Na skutek ciekawości i wrażliwości dziewczynki rzeczywiście zyskują one nowe oblicze. Owoc staje się więc przedmiotem, dla którego istotniejszy jest okrągły kształt niż jego barwa, a ogląd haptyczny nadaje mu – miękkość i najpełniej wyczuwaną dotykiem gładkość, jakich nie jest w stanie dostrzec wzrok, a które z zainteresowaniem percypuje niewidoma.

Natomiast monetę autor obdarza nie tylko namacalną twardością, ale także wskazuje na mankamenty poznania haptycznego. Nie może ono w pełnym zakresie stać się ekwiwalentem oglądu wzrokowego, gdyż niezbyt dokładnie odwzorowuje wypukłe wizerunki umieszczone na monecie. Niedoświadczonej w poznawaniu świata dotykiem dziewczynce trudniej rozpoznać je niż w przeszłości było je widzieć. Aby tę niedoskonałość zrekompensować, Prus nazywa pieniądz *dźwięcznym krążkiem*, uświadamiając kolejną z płaszczyzn aktywności sensualnej dziecka, która odnosi się do nad wyraz wyostrzonego zmysłu słuchu.

Dlatego Ryszard Koziółek, mimo że początkowo dotyk określa mianem zmysłu *niższego*, błyskotliwie podsumowuje jego rolę w utworze:

Dotyk, zmysł niższy, staje się w noweli symbolem tej pożądanej przez Prusa funkcji sztuki, budzenia zaangażowania, potrzeby przekroczenia granicy spojrzenia, granicy literackiego realizmu¹⁴⁴.

¹⁴³ W. James, dz. cyt., s. 268.

¹⁴⁴ R. Koziółek, dz. cyt., s. 65.

Ślucham, więc doświadczam

W noweli opis doświadczeń słuchowych bohaterki rozpoczyna się kolejnym z trafnych i wiele zapowiadających stwierdzeń:

Zjawiska odległe oddziaływały na nią tylko przez słuch. Przysłuchiwała się więc po całych dniach. (s. 34)

Narrator zwraca uwagę, że słuchanie jest dla bohaterki sposobem poznawania odległych przedmiotów czy zjawisk, których nie da się dotknąć¹⁴⁵. Podkreśla również właściwość przybliżania tego, co dalekie, oraz wyodrębniania szczegółów, co łączy sferę audialną ze specyfiką spojrzenia.

Można nawet powiedzieć, że – mimo swoich ograniczeń – bohaterka osiąga godne podziwu mistrzostwo w odczuwaniu rozmaitych własności otoczenia. Hiperbolizując skalę doznań doświadczanych przez niewidomą, Prus do tego stopnia potęguje niezwykłość jej wrażliwości, że wydaje się ona rzeczywiście wyjątkowa:

Uwaga jej skierowała się na zmysł dotyku, powonienia i słuchu. Jej twarz i ręce nabrały takiej wrażliwości, że zbliżywszy się do ściany czuła o kilka cali lekki chłód. (s. 34)

Oprócz ogromnej ciekawości świata autor przypisuje bohaterce nie tylko zdolność rejestrowania szerokiej palety wrażeń sensualnych. Wyposaża ją również w bardzo przydatną, nad podziw rozwiniętą umiejętność wyciągania wniosków ze zdarzeń na pozór błahych czy nawet dla innych nic nie znaczących. Każdy, kto posługuje się wzrokiem, w natłoku bodźców dostarczanych przez otoczenie łatwo mógłby je pominąć czy zlekceważyć. Jednakże ociemniała potrafi odpowiednio je zinterpretować, zyskując o świecie wiele rodzaju informacji, które dawniej dostarczał jej wzrok:

Poznawała posuwisty chód stróża, który mówił piskliwym głosem i zamiatał podwórko. Wiedziała, kiedy jedzie z drzewem chłopski wózek drabiniasty, kiedy — dorożka, a kiedy kary wywożący śmiecie. (s. 34)

W procesie poznawania rejonów rzeczywistości niedostępnych dotykowi niewidoma opiera się więc głównie na zmyśle słuchu, a węch czy dotyk poszerzają spektrum jej wrażliwości:

¹⁴⁵ Por. A. Szybowska i K. Terpińska, *Śluchowa spacializacja świata (esej inspirowany fragmentami prozy Jarosława Iwaszkiewicza)*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i innych dziedzin sztuki*, pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005, s. 237-250.

Najmniejszy szelest, zapach, oziębienie się albo rozgrzanie powietrza nie uszło jej uwagi. Z niepojętą bystrością pochwytywała drobne te zjawiska i wysnuwała z nich wnioski. (s. 34-35)

Co ciekawe, niejednokrotnie pozwalają one dziewczynce wiedzieć więcej o świecie niż sądziliby jej domownicy, a nawet więcej niż mogliby oni spostrzec tylko przy pomocy wzroku. Na zasadzie znaczącej egzemplifikacji narrator przytacza jedną z tego typu historii:

Raz matka zawołała służącą.

— Nie ma Janowej — rzekła kaleka siedząc jak zwykle w kąciku. — Poszła po wodę.

— A skąd wiesz o tym? — zapytała zdziwiona matka.

— Skąd?... Przecież wiem, że brała konewkę z kuchni, potem poszła na drugie podwórze i napompowała wody. A teraz rozmawia ze stróżem.

Istotnie zza parkanu dolatywał szmer rozmowy dwu osób, ale tak niewyraźny, że tylko z wysiłkiem można go było usłyszeć. (s. 35)

Wrażliwość słuchu, który przejmując funkcję wzroku, umożliwia więc niewidomej analizowanie szczegółów niezauważalnych dla innych, a intuicja pozwala jej je trafnie interpretować. Niepomierne zdziwienie matki świadczy o tym, na ile umiejętności dziecka były uważane za rzeczywiście nieprzeciętne.

Prus bynajmniej na tym nie poprzestaje, gdyż charakterystykę wrażeń ociemniałej wzbogaca o intrygujący opis dwóch wykreowanych przez nią dźwiękowych światów:

Ale największą przyjemność robiły jej — podróże do dwu całkiem odmiennych światów: do piwnicy i na strych.

W piwnicy powietrze było chłodne, ściany wilgotne. Przygłuszony turkot uliczny dolatywał z góry; inne odgłosy niknęły. To była noc dla ociemniałej. (s. 35)

Autor w taki sposób kreśli pejzaż doznań zmysłowych obecnych w tekście, aby konsekwentnie pominąć – nasuwające się czytelnikowi jako pierwsze w hierarchii skojarzeń – wrażenie ciemności panującej zwykle w piwnicach. Tym samym pozostawia miejsce dla danych dotykowych i słuchowych dostępnych bohaterce, których na przestrzeni nader skondensowanego opisu istotnie jest wiele:

Na strychu zaś, szczególnie w okienku, działało się całkiem inaczej. Tam hałasu było więcej niż w pokoju. Kaleka słyszała turkot wozów z kilku ulic; tu skupiały się krzyki z całego

domu. Twarz jej owiewał ciepły wiatr. Słyszała świergot ptaków, szczekanie psów i szelest drzew w sąsiednim ogrodzie. Tu był dla niej dzień... (s. 35)

Z uwagi na niedosyt wrażeń w obrębie wzroku te dwa dźwiękowe światy symbolizują dla bohaterki przeciwstawne pory dnia: piwnica – noc, a strych – dzień. Kierując się natężeniem hałasu i specyfiką bodźców odbieranych w danym miejscu, to rozróżnienie (noc–dzień) projektuje ona głównie w audiosferę, ale też przenosi je w obszar pozawzrokowych doznań sensualnych, które mogą być dla niej dostępne bez przeszkód. Można tu wskazać między innymi odczucia takie jak: chłód, gorąco czy wilgoć.

Prus, zmierzając do puenty utworu, prezentuje kolejną z konsekwencji braku wzroku w życiu dziewczynki. Tym razem jednak brak ten dotyczy właśnie wrażeń słuchowych, przez co jest dla dziecka tym boleśnieszyszy. Stanowi on zarówno skutek zmiany miejsca zamieszkania matki i córki, ale także ma charakter bezpośredniego, choć do pewnego momentu zakamuflowanego, wprowadzenia do kluczowej sytuacji w noweli:

[...] matka [...] przeniosła się do domu, w którym mieszkał pan Tomasz. [...], ale dla niewidomej zmiana miejsca była prawdziwym nieszczęściem. [...]

Na strych i do piwnicy nie wolno było chodzić. [...] na podwórzu panowała straszna cisza. [...] Nie puszczano [...] kataryniarzy.

Dziewczynka znowu poczęła tęsknić. Zmizerniała w ciągu kilku dni, a na jej twarzy ukazał się wyraz zniechęcenia i martwości, który tak dziwił pana Tomasza.

Nie mogąc widzieć, kaleka chciała przynajmniej słuchać wciąż najrozmaitszych odgłosów. A w domu było cicho... (s. 36)

Ten zabieg spacjiowej zmiany wydaje się tak uderzający, gdyż czytelnik otrzymuje sposobność do spojrzenia na tę fabularną sytuację z punktu widzenia ociemniałej dziewczynki. W takim kontekście zmiana, jaką opisuje narrator, wydaje się nie tylko ujętym w słowach, ale rzeczywistym nieszczęściem.

Ponadto oglądowi przestrzeni tęnącej pustką i zupełnie pozbawionej dźwięków przydają istotnej głębi stwierdzenia Williama Jamesa:

Tych, którzy wolą myśleć obrazami dźwiękowymi, pan Galton nazywa słuchowcami. [...] Rozumują tak samo jak pamiętają, za pomocą ucha. [...] Wyobraźnia przyjmuje również postać słuchową. [...] Jasne jest, że czysty słuchowiec, starający się rozwinąć tylko jedną ze swych władz umysłowych, może [...] dokonywać zdumiewających wyczynów pamięci – np.

Mozart, który zapisał z pamięci Miserere z Kaplicy Sykstyńskiej po dwukrotnym wysłuchaniu; głuchy Beethoven, który komponował i wewnętrznie powtarzał swe ogromne symfonie.

Z drugiej strony człowiek typu słuchowego [...] narażony jest na poważne niebezpieczeństwa, ponieważ gdy traci obrazy dźwiękowe, pozbawiony jest swoich zasobów pamięciowych i zupełnie przestaje funkcjonować¹⁴⁶.

Doświadczenie jako droga do współodczuwania

Tak więc nowelista odwołuje się w *Katarynce* do odczuć i reakcji otoczenia bohaterki oraz do spektrum jej doświadczeń. Dotyczą one szerokiego kręgu bodźców poznawczych, poczynając od tych wizualnych, przez doznanie dojmującego braku wzroku, na wrażeniach dotykowych i słuchowych kończąc.

Tworzy więc sytuacje pod względem psychologicznym bardzo prawdopodobne, co dowodzi doskonale rozwiniętej, pisarskiej intuicji.

Nie sposób zaprzeczyć, że język noweli opowiadający o doznaniach niewidomej może momentami drażnić czytelnika dwudziestego pierwszego wieku. Pisarz bowiem nie radzi sobie najlepiej z wynajdywaniem eufemistycznych synonimów określających ociemniałą. W formie egzemplifikacji pewnego niedostatku w warsztacie literackim Prusa wystarczy więc wskazać aż pięciokrotne występowanie słowa *kaleka*, mimo że nowela ma charakter raczej zwięzły. Natomiast o wielkim wyczuciu i wrażliwości pisarza świadczy fakt, że w małej narracji nigdzie nie pojawia się wzmianka o tym, że dziecko jest ślepe lub też, że jego życiowy problem stanowi nie brak wzroku, lecz właśnie – nazwana wprost ślepotą.

Autor z maestrią wybitnego realisty kreuje poruszające opisy zarówno doświadczeń sensualnych, jak i mentalnych. Tym samym tworzy krąg sytuacji w istocie potencjalnych oraz (o co przecież niełatwo) bardzo prawdopodobnych pod względem psychologicznym. Pisarskie współodczuwanie pozwala więc Prusowi wejść w świat ociemniałej bohaterki.

Stąd też w końcowych partiach utworu autor obdarza postać pana Tomasza niezwykle doświadczeniem słuchowym, które – co zaskakujące w sylwetce psychologicznej bohatera – prowadzi go do początku przemiany. Można oczekiwać, że ta wewnętrzna transformacja umożliwi mecenasowi zbliżenie się do rzeczywistości i w pewnym stopniu

¹⁴⁶ W. James, dz. cyt., s. 265-266.

pomoże zrezygnować z sybarytyzmu i egoistycznego, życiowego kwietyzmu. Nawiązuje do tego Tadeusz Bujnicki i pisze:

Pisarz dbał przede wszystkim o konsekwencję motywacji i nie stwarzał przesłanek dla całkowitej odmiany (swoistego „nawrócenia”) postawy pana Tomasza. Jest on nadal „wrogiem” katarynek, ale jego reakcję kształtuje widok pełnej szczęścia dziewczynki. Istnieje więc kontrast między charakterem dźwięków katarynki [...] a radością dziecka [...]. Ów kontrast wnosi do przytoczonej sceny nacechowania emocyjne, oscylujące między tonacją humorystyczną a sentymentalną. [...] Nowelę zamyka (a właściwie „otwiera” na nowe pozytywne wypełnienia) wypowiedziane „do siebie” zdanie pana Tomasza: „- Biedne dziecko!... Powinienem był zająć się nim od dawna...”. Tym finalnym stwierdzeniem autor nie stawia jednak tendencyjnej „kropki nad i”, nie rozstrzyga o dalszym losie dziewczynki, lecz jedynie zaznacza nastąpienie przełamania w egotycznej postawie bohatera utworu¹⁴⁷.

Natomiast Tadeusz Żabski potencjalną przemianę bohatera utworu podsumowuje bardziej entuzjastycznie:

W Katarynce obraz radości niewidomego dziecka, zasluchanego w skrzekliwą muzykę podwórkowego instrumentu, skruszył oschłe serce starego mizantropa i skłonił go do roztoczenia prawdziwej opieki nad chorą dziewczynką. Najważniejsze więc, najbardziej znaczące w tym mikrokosmosie było przesuwanie sprzączki od kamizelki i zgoda na grę kataryniarza. Te drobne zdarzenia szczególnie sugestywnie odkrywają prawdę o postawach ludzkich i o źródłach ich aktywności¹⁴⁸.

W tym miejscu trudno pominąć frapującą interpretację Ryszarda Koziołka, który o wygłosie noweli pisze:

Prus doprowadza czytelnika do podobnie zagadkowego miejsca, w którym narrator – tak aktywny w nowelistycznym świecie – już mu nie pomaga. Właśnie prostota zakończenia Katarynki wydaje się szczególnie tajemnicza. Jakie bowiem konsekwencje wynikają z faktu, że sztuka „wysoka” – której hołduje pan Tomasz – nie wywołuje u niego działania, nie integruje go z ludźmi, nie budzi zainteresowania ich losem? Oferuje mu przyjemność smakowania estetycznego, może też jakąś prawdę lub pewną wiedzę o świecie, ale pozostają one bez konsekwencji dla jego działań; te – co autor sugestywnie czytelnikowi uświadamia – pozostają od lat niezmiennie. Inaczej muzyka z katarynki – zmienia przyzwyczajenia bohatera i angażuje

¹⁴⁷ T. Bujnicki, dz. cyt., s. 80.

¹⁴⁸ T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. L.

go w leczenie ślepej dziewczynki. Czy to znaczy, że poważny pisarz realista głosi pochwałę wulgarnej mechanicznej muzyki z jej zdolnością do społecznej mediacji, uwrażliwiania różnych grup społecznych na los cierpiących jednostek? Jeśli tak, to gdzie w świecie bohaterów noweli, jest miejsce dla sztuki uprawianej przez samego Prusa¹⁴⁹?

Biorąc pod uwagę rozbieżność poglądów interpretacyjnych dotyczących zakończenia utworu, warto je w tym miejscu przytoczyć – chociażby po to, aby ostatecznie oddać głos samemu autorowi:

Lokaj i stróż wyszli, a mecenas spostrzegł, że jego wierny sługa coś towarzyszowi swemu szepcze do ucha i pokazuje palcem na czoło ...

Pan Tomasz uśmiechnął się i, jakby dla stwierdzenia ponurych domysłów famulusa, wyrzucił kataryncę dziesiątkę.

Następnie wziął kalendarz, wyszukał w nim listę lekarzy i zapisał na kartce adresy kilku okulistów. A że kataryniarz odwrócił się teraz do jego okna i za jego dziesiątkę począł przytupywać i wygwizdywać jeszcze głośniejsze, co już okrutnie drażniło mecenasa, więc zabrawszy kartkę z adresami doktorów wyszedł, mrucząc:

— *Biedne dziecko!... Powinienem był zająć się nim od dawna...* (s. 40)

Nowela pokazuje zatem niełatwą drogę bohatera utworu do empatii wobec chorego dziecka¹⁵⁰. Jednak bez udziału samego Prusa w jakiejś formie osobistego przeżycia stanu niewidzenia trudno sobie wyobrazić stworzenie tak sugestywnego obrazu świata doznań niewidomej bohaterki. Ta mała narracja stanowi zatem nie tylko świadectwo mistrzowskiego realizmu, ale jest też potwierdzeniem statusu pisarza, którego nagrobek nie bez przyczyny zdobi napis: *Serce serc*¹⁵¹. Słowa te wskazują na nader istotny rys twórczości autora *Placówki*, gdyż wspomniane współodczuwanie wydaje się jednym z miejsc wspólnych dla ogromnej większości utworów Prusa. Do tej kwestii w toku rozważań przyjdzie jeszcze powrócić.

Warto podkreślić, że kilkanaście lat po opublikowaniu *Katarynki* Prus w rzeczywistości zetknął się z groźbą utraty wzroku. Pragnąc się w jakiś sposób przed tą okolicznością zabezpieczyć, postanawia:

¹⁴⁹ R. Koziółek, dz. cyt., s. 57.

¹⁵⁰ Por. A. Kluba, *Litość bez trwogi. Zagadnienia litości i dystansu w literaturze*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 83-94.

¹⁵¹ Por. H. Markiewicz, *Prus i Żeromski*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 27-41.

13 XII [1897 roku - AW] kupuje w sklepie Gustawa Gerlacha przy ulicy Czystej 4 maszynę do pisania. Już na miejscu próbuje swoich sił i pisze żartobliwe listy do żony i do przyjaciela, Juliana Adolfa Święckiego.

Do Oktawii pisze: „Byłbym prawdziwie szczęśliwym, gdybym mógł pisać z zamkniętymi oczami. W każdym razie bardzo mnie bawi ta nowa robota; z przyjemnością myślę o tym, jak zecerzy będą zadowoleni, otrzymawszy zamiast niewyraźnego rękopisu porządną druk.”

A do Święckiego: „Czy wiecie, dlaczego uczę się pisać na maszynie? Ponieważ obawiam się, że mogę wzrok utracić. Takie to są ludzkie obawy, które uczą nowych sztuk i wypłaszają z kieszeni pieniądze!”¹⁵².

Można by więc powiedzieć, że rozpoznania zawarte w noweli niejako poprzedziły pozaliterackie doświadczenie Prusa. W miarę upływu czasu pisarz widział coraz słabiej, chociaż wzroku nie stracił. Był jednak świadom takiego niebezpieczeństwa, czemu daje wyraz w przytoczonych fragmentach korespondencji. Natomiast jako literackie opracowanie tego najbardziej pesymistycznego, życiowego scenariusza, od którego Prus tak bardzo chciał uciec, z pewnością można postrzegać małą prozę Marii Konopnickiej – *Będzie wojna*.

Pisarka przygląda się tu zagadnieniu utraty zdolności widzenia. Akcentuje więc fakt, że w przypadku starca (bohatera utworu) ma ona charakter procesualny, a nie momentalny. Dzięki temu autorka tworzy narracyjną przestrzeń dla szczegółowego opisu niuansów tak istotnych w przemieniającym się pejzażu percepcyjnym wiarusa.

Co znamienne, wnikając w jego wewnętrzny świat, pisarka przybliża odbiorcy przy pomocy zabiegu spotkania opowiadacza ze starcem. W ten sposób zawiązuje się dwojaka relacja łącząca najpierw narratorkę z bohaterem, a potem z czytelnikiem. Tym samym taka zapośredniczona forma przekazu literackiego podkreśla intymny charakter opowieści oraz motywuje uznanie wątku skoncentrowanego na zmianach w percepcji za nadrzędny.

¹⁵² Bolesław Prus 1847-1912. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Fita i K. Tokarzówna, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1969, s. 514.

Rozdział 3

Jak patrzeć, aby zobaczyć, czyli spór ciała z duszą w *Będzie wojna* Marii Konopnickiej

Będzie wojna – kiedy?

Mimo że prozatorski drobiazg *Będzie wojna* Marii Konopnickiej skrzy się od ukrytych w tekście znaczeń, jego interpretację warto okraszyć szczyptą szczegółów edytorskich. Już jednoznaczne określenie daty wydania tekstu nastrocza nieco trudności, gdyż do wyboru pozostają dwie – rok 1889, kiedy utwór drukowany jest w krakowskim „Czasie” oraz rok 1895, gdy ukazuje się on w petersburskim „Kraju”¹⁵³.

Chociaż do wybuchu pierwszej wojny światowej brakowało wówczas jeszcze niemal dwudziestu lat, rok 1895 w polskiej myśli zaświadczonej utworami literackimi wydaje się znamieny, jeśli spojrzeć na niego z punktu widzenia zainteresowania konfliktem zbrojnym pojmowanym jako moment przełomowy, kulminacja zbiorowego cierpienia i widzialny znak Boskiej Sprawiedliwości – zarówno na przestrzeni dziejów narodowych, jak i historii ludzkości.

Nie przykładając w tym miejscu nadmiernej wagi do wskazywania niepodważalnych, rocznych dat wydania, a próbując odtworzyć atmosferę epoki, można bez wątpienia dostrzec obecną ówczesnie tendencję intelektualną do podejmowania rozważań dotyczących wojny. Faktem jest bowiem, że to właśnie w 1895 roku Jan Gotlib Bloch wydaje swoją rozprawę *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*¹⁵⁴.

Ewa Paczoska poświęca wiele uwagi kontekstowi powstania rozważań Blocha wokół wojny i stwierdza:

Analiza europejskich nastrojów, będąca wstępem do opisu potencjału militarnego świata, przypomina atmosferę Paryża Wokulskiego, gdzie bez przerwy kupuje się statki, a Hannibal Escabeau proponuje karabin dający trzydzieści strzałów na minutę. [...]

¹⁵³ Zob. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 222-265.

¹⁵⁴ Zob. J. G. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, oprac. G. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 7-46.

Bloch opisuje przyszłą wojnę europejską jak strateg, zaopatrzony w doskonałe materiały kontrwywiadu (autor Przyszłej wojny opierał się na materiałach naukowców z różnych krajów, badając statystyki głównie z lat 80-tych). Pokazuje, że dająca się przewidzieć wojna może okazać się katastrofą Europy, powrotem do rozpasanego barbarzyństwa, które wywoła wybuch żywiołów. Na usługi nowego Atylli staną świetnie uzbrojone armie, przygotowane przez cały świat cywilizowany. Ta wojna będzie summą wieku postępu technicznego i zarazem zagładą na niespotykaną skalę. Bloch przewiduje z dużą dokładnością rozmiary strat, stwierdzając, że najbardziej poszkodowanym mocarstwem będzie Rosja¹⁵⁵.

Tak więc na podstawie intelektualnych przesłanek oraz militarnego i gospodarczego *status quo* w swoim obszernym dziele autor udowadnia zagrożenia płynące z potencjalnego wybuchu międzynarodowego starcia zbrojnego. Z kolei nawiązuje do nich Grzegorz Bąbiak, gdy mówi:

Jan Gotlib Bloch [...] meritum swych rozważań poświęcił dowodzeniu nieprawdopodobieństwa jej [wojny – AW] wybuchu. Było to, moim zdaniem, swoiste zaklinanie ówczesnych mężów stanu, próba przeprowadzenia wielostronnego dowodu, iż z punktu widzenia logiki politycznej przyszła wojna może oznaczać zagładę ludzkości, a więc jest niemożliwa. Bloch nie miał, jak się wydaje, wątpliwości, że kolejny konflikt na Starym Kontynencie może być nieunikniony, co jest tylko kwestią czasu. Kiedy [...] po edycji dzieła zdawało się, że współcześni powinni docenić prognozy Blocha, ich reakcja, zwłaszcza na ziemiach polskich, była skrajnie różna¹⁵⁶.

Warto nadmienić, że – odnosząc się do kwestii ścierania się sił dobra i zła w świecie – w tym właśnie czasie Henryk Sienkiewicz pisze *Quo vadis*, a Teodor Jeske-Choiński – *Gasnące słońce*¹⁵⁷. W pierwszej z wymienionych powieści walka manichejska odbywa się wyłącznie w sferze metafizycznej, nie mając jeszcze sposobności do materialnego urzeczywistnienia. Jednakże drugi z utworów ukazuje już realne, militarne potyczki dobra i zła, które to siły Jeske-Choiński jednoznacznie rozdziela pomiędzy

¹⁵⁵ E. Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, wyd. 1, Białystok, 1995, s. 148.

¹⁵⁶ G. Bąbiak, *Jan Gotlib Bloch (1836-1902). Portret zapomnianego pacyfisty*, [w:] G. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, oprac. G. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 7.

¹⁵⁷ Zob. T. Jeske-Choiński, *Gasnące słońce. Powieść z czasów Marka Aureliusza*, Radom 2005.

chrześcijaństwo zdobywające rzesze wyznawców i upadające, pogańskie cesarstwo rzymskie¹⁵⁸.

Natomiast Maria Konopnicka eksponuje aspekt samego oczekiwania na wojnę. To ono stanowi – paradoksalnie – dominantę aktywności bohatera utworu, stanowiąc oś kompozycyjną, wokół której oplata się, biegnący meandrycznie – to szybciej, to wolniej – żywot starego żołnierza. Z uwagi na swą egzystencjalną tematykę oraz przez wzgląd na specyficzną budowę utworu, mógłby on z pewnością znaleźć poczesne miejsce wśród tych zebranych w zbiorze *Na drodze*. Jak pisze Barbara Bobrowska:

Ważnym komponentem cyklu mógł się stać również obrazek Będzie wojna (nieobecny w cyklu Na drodze prawdopodobnie ze względów cenzuralnych), nierzadko przedrukowywany razem z innymi utworami tej serii. Pierwodruki nowel włączonych do tomu Na drodze w wydaniu książkowym z 1893 roku zostały opublikowane w latach 1888-1891.

[...] Data jego pierwszej publikacji wskazuje na ścisły związek chronologiczny z nowelami cyklu Na drodze. Elementami zespalającymi wydają się tu takie wyznaczniki łączliwości, jak np. pierwszoosobowa, personalnie zaangażowana narracja (szczególnie widoczna w części inicjalnej), motyw nieoczekiwanego spotkania, jak również charakterystyczny dla całego cyklu wątek drogi¹⁵⁹.

Tak czy inaczej – *Będzie wojna* pozostaje utworem egzystującym poza cyklem *Na drodze* i przez to osobnym, również i z tego powodu, że ingerencja cenzury okazała się w pewnym stopniu nieskuteczna. Utwór – także poza wspomnianym cyklem nowel – obronił się bowiem przed działaniem upływającego czasu i jest interpretowany przez badaczy z zainteresowaniem również dzisiaj.

Nie-obrazkowa historia

W tytułowym centrum swojej małej prozy Konopnicka sytuuje pojęcie wojny odniesione do przyszłości, ale dodaje w genologicznym podtytule – *Obrazek*. Chociaż na tle konwencji tytułowania drobnych form prozatorskich końca dziewiętnastego wieku tego typu

¹⁵⁸ Zob. M. Olszewska, *Starożytny Rzym w powieściach Teodora Jeske-Choińskiego*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004, s. 379-434.

¹⁵⁹ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 245.

dookreślenie gatunkowe nie jest zabiegiem w żaden sposób oryginalnym, pozwala jednak spoglądać na historię opowiedzianą przez autorkę z punktu widzenia literacko przetworzonej relacji z przebiegu pewnego zdarzenia, które – jak można mniemać – w jakiejś formie miało miejsce realnie.

Alina Brodzka w fundamentalnej rozprawie *O nowelach Marii Konopnickiej* spogląda na wspomniany aspekt genologiczny w podobny sposób, odnosząc się do gatunkowej specyfiki drobiazgu *Będzie wojna*. Określa go więc mianem *pół dokumentalnej, pół metaforycznej historii starca-dziwaka czekającego na „Kometę”, która oznajmi godzinę walki [...]*¹⁶⁰.

Ten swego rodzaju odcień dokumentalny narracji Konopnicka uwydatnia już na wstępie noweli. Daje się wówczas zauważyć silne wrażenie, jakie czyni na narratorkę nagle spotkany, tajemniczy bohater:

*Był stary, stary, bardzo stary. Kiedym go zobaczyła raz pierwszy, zdawało mi się, że mech na nim porastać może, jakby na odwiecznym dębie; że pierś jego przez czerwie stoczoną być musi, jak ta wierzba krzywa; że siwa głowa jego w ciemnościach świeci, jak te próchna leśne*¹⁶¹.

Ta charakterystyka głównego bohatera utworu (lakoniczna, a zarazem pełna metafor i zwróconych ku zjawiskom natury porównań) odzwierciedla fascynację narratorki starcem. To zainteresowanie intensyfikuje się znacznie, gdy narratorka zrównuje krok z ubogo wyglądającym mężczyzną. Wówczas zdziwienie związane z nietypową reakcją człowieka spotkanego na ulicy każe jej mentalnie podążać za nim:

Widząc z dala, że się zatrzymuje i z trudem czapki uchyla, myślałam, że jałmużny prosi. Zrównawszy się z nim tedy dobyłam pieniędzy.

Uniół nieco głowy usiłując spojrzeć mi w oczy, po czym cofnął się krokiem i trzęsąc w powietrzu ręką rzekł:

— *Ja nie żebrzę!* (s. 13)

Tak oto – od zdziwienia postawą starego żołnierza autorka zmierza ku najgłębszym tajnikom ludzkiego wnętrza, które niebawem zasnuje mrok niewidzenia. Zanim to jednak

¹⁶⁰ A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 245.

¹⁶¹ M. Konopnicka, *Będzie wojna*, [w:] tejże, *Pisma wybrane, Nowele, obrazki*, t. 4, *Nowele różne*, oprac. i red. St. R. Dobrowolskiego oraz I. Śliwińskiej, Warszawa 1951, s. 13. Dalsze cytaty według tego wydania.

nastąpi, narratorka konsekwentnie zechce towarzyszyć warszawskiemu dziadowi, przemierzając jego drogi oraz dzieląc z nim rozgorączkowanie i ulotne uniesienia.

Jak przystało na nowelistykę pierwszej wartości – pisarka nie stroni od zanurzenia się w wątek psychosomatycznego odczuwania świata przez starca, podobnie jak czyni to dużo później Maria Kuncewiczowa w *Ślepym* z cyklu *Dwa księżycy*:

[Jeremi - AW] *Westchnął. Cóż zdoła wzrok człowieka przeniknąć nocą w sielskiej głuszy? Zacisnął powieki; wbrew zwyczajowi nie zasnął — żale w nim wzbierały. Widział! Wszystko zawsze wszędzie widział! Koledzy mówili: „Jeremi widzi, czy model ma w kischkach szpinak, czy marchewkę. Dlatego mu się karnacja udaje”. A co o świecie można wiedzieć z widzenia? [...]*

Cóż więc osiągnął Jeremi? Czy zdołał cokolwiek objaśnić? Nie; tylko podsuwał ludziom na płótnie to samo, czego może nie dostrzegali na ekranie powietrza. A przecież szept boskości przedziera się przez hałasy niezliczonych stworzeń... przez szum wszystkich liści żywych i umarłych... Należałoby chyba usłyszeć bodaj słowo! Należałoby wiedzieć.

[...] nie odjeżdżał. Wałęsał się, nasłuchując. Właśnie to polubił teraz: słuchać. Może objawi się uszom sprawa zakryta dla wzroku? Może dźwięk jest kluczem tajemnic¹⁶²?

W *Będzie wojna* narratorka z porównywalnym zaangażowaniem wczuwa się w sytuację bohatera i niejako razem z nim na mgnienie oka traci wzrok, aby spostrzec coś istniejącego poza wizualnością.

Konopnicka, w przeciwieństwie do Kuncewiczowej, nie nadaje swej małej prozie tytułu – ani *Ślepy*, ani *Strata*, ani nawet – *Bez wzroku* – *par excellence* – lecz początkowo – *Kometa*, a potem już – *Będzie wojna*. Barbara Bobrowska, w obrębie noweli poszukując odniesień romantycznych, wspomnianą zmianę zamysłu tytułowego uznaje za znaczącą:

Interesująca jest zwłaszcza pierwsza wersja tego utworu, opatrzona tytułem Kometa, wolna od rygorystycznych ograniczeń cenzuralnych. Tytuł ten naprowadza na trop tradycji romantycznej (ściśle powiedziawszy — Mickiewiczowskiej). Alina Brodzka zwróciła uwagę na rolę romantycznego motywu ptaków, zwłaszcza żurawi, jako symbolu narodowowyzwoleńczych nadziei, a także związek tej noweli z epilogiem Pana Tadeusza. Na

¹⁶² M. Kuncewiczowa, *Ślepy*, [w:] *też*, *Dwa księżycy*, Warszawa 1986, s. 16-19.

*Mickiewiczowski rodowód konstytutywnych wątków tego utworu naprowadza przejrzystość również jego pierwotny tytuł*¹⁶³.

Wydawałoby się, że w ten sposób autorka *Roty* niejako stara się odwrócić uwagę czytelnika od fizycznych problemów dręczących starego żołnierza, a związanych z coraz bardziej doskwierającą ludzką cielesnością. Pragnie natomiast zainteresować odbiorcę pojęciami w pewien sposób dalszymi i mniej dotykającymi – jak zjawiska abstrakcyjne – *wojna* i *kometa*. Jednak zabieg ten jest tylko pozorny, jako że fizyczności i związanym z nią zmianom w percypowaniu otoczenia przez starca pisarka poświęca w utworze bardzo wiele miejsca. Świadczy o tym *passus* pojawiający się na samym początku noweli. Mówi on bowiem o najistotniejszym fizycznym niedomaganiu, jak również o mentalnym zmaganiu się starca ze światem i z samym sobą:

Ustawicznym usiłowaniem jego było choć raz, choć na chwilę grzbiet rozprostować, podnieść ciężącą ku ziemi głowę i spojrzeć w niebo.

Wielkie jakieś słońce w pamięci miał, jakiś zenit złoty i raz jeszcze zobaczyć go pragnął. Ale oczy jego, białawą mgłą przysłonięte i wpół-martwo spod sępich brwi patrzące, sięgały tylko horyzontów najniższych, tam właśnie, gdzie słońce to gasło. (s. 14)

Wspomniane *najniższe horyzonty*, gdzie gaśnie słońce, autorka czyni domeną miejskich dróg przepełnionego melancholią weterana. Mimo że jego fizyczna wędrówka wydaje się mieć określony cel – doczekać wojny albo przynajmniej jej widzialnego znaku – on swojej straty nie odnajdzie nigdy. Chociaż jego pamięć przechowuje poczucie chwały w walce za wolność ojczyzny, patriotycznej dumy, przynależności narodowej i mocy – są to jedynie mentalne odbłaski wyblakłego odbicia minionej rzeczywistości historycznej.¹⁶⁴

Ponadto poczucie melancholii wzmacnia w starcu przestrzeń postyczniowej Warszawy, która nie dość, że jest dla niego obca, jednocześnie staje się z miesiąca na miesiąc obszarem fizycznych zmagania z samym sobą¹⁶⁵. Píše o tym Barbara Bobrowska:

Charakterystyczny jest fakt, że bohater walk o niepodległość nie jest rodowitym warszawianinem; pochodzi z Grodzieńszczyzny. Synów oraz wioskę w Oszmiańskim utracił prawdopodobnie w związku z powstaniem styczniowym. Warszawa jest dla niego miejscem w

¹⁶³ B. Bobrowska, *dz. cyt.*, s. 245.

¹⁶⁴ F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. J. Benedyktowicz, Kraków 2004, s. 321-366.

¹⁶⁵ Por. A. Sygietyński, *Wysadzony z siodła*, Kraków 2004, s. 25-27.

*pewnym sensie obcym, z którym nie może się związać do końca, nie tyle fizycznie, co emocjonalnie*¹⁶⁶.

Trudno w tym miejscu nie przywołać literackiego skojarzenia postaci starego wiarusa wędrującego uparcie po Warszawie z paryskim *flaneurem*, dla którego nowoczesna stolica Francji staje się w poezji Charlesa Baudelaire'a podobnym punktem odniesienia:

*Wielki wiersz Baudelaire'a odczytywany bywa często jako poetyckie rozpoznanie nowoczesnego "podmiotu melancholijnego". Po pierwsze zatem, z cywilizacyjnego punktu widzenia jest to opis wygnania i samotności w coraz bardziej anonimowym mieście, w którym, jak napisze poeta w innym miejscu, przechodzień spotyka na ulicy nie tyle nawet nieznajomych, co nieznajomych, o których wie, że nie ujrzy ich nigdy więcej*¹⁶⁷.

W przeciwieństwie do typowego melancholika bezimienny bohater noweli jest świadomy przedmiotu swej straty. Jednak ten stan rzeczy bynajmniej nie niweluje jego udręki. Poczucie straty i oczekiwanie na wyzwolenie się z niej jest w bohaterze na przestrzeni całego utworu wyraźnie zauważalne. Oprócz narastających trudności w widzeniu i w poruszaniu się starzec doświadcza swoistego kurczenia się przestrzeni czasu, co wydatnie wzmaga jego niepokój. Ma on bowiem nieodparte wrażenie, że każdy dzień przybliża go ku śmierci, a zmitrężony czas – bez widzialnego znaku pochodzącego od Boga, jest właściwie zmarnowany.

Stąd też rozpaczliwe starania żołnierza, by wyzwolić się z zaciskających się wokół niego i w nim samym sideł samotności, trwogi, słabości i – nieuchronnej ślepoty.

Przestroga, groźba, marzenie

Proces stopniowej deprywacji cielesności żołnierza autorka ukazuje w noweli poprzez zmiany zachodzące w percypowaniu przez niego świata. Nie byłby to zabieg szczególnie oryginalny, gdyby nie jeden aspekt egzystencji bohatera. Pozostaje on na przestrzeni obrazka niezmienny. Jest to wspomniane oczekiwanie na wojnę. Starzec spodziewa się jej każdego dnia – w miarę upływu czasu coraz goręcej pragnąc pojawienia się widzialnych,

¹⁶⁶ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 246.

¹⁶⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 10.

zapowiadających ją znaków. Uparcie daje temu wyraz nietypowym pozdrowieniem, które tak często powraca w tekście.

Słowa uczestnika dawnych bitew świadczą o tym, że postrzega on wojnę wieloaspektowo – między innymi jako widzialny objaw gniewu Bożego, jako swoiste oczyszczenie ludzkości oraz przede wszystkim – jako starcie w sensie najbardziej oczywistym, militarnym. Jej widzialny dla wszystkich (i dlatego niepodważalny) znak stanowić ma kometa lub inne niezwykle zjawisko, które ukaże się na niebie – wbrew powszechnym drwinom i powątpiewaniom. Zgodnie z treścią noweli może ono przyjąć postać chmur o dziwnych kształtach lub barwie, korowodu ptaków, kształtnego uformowania fabrycznych dymów, czy zabarwionego na czerwono księżyca albo jasności widocznej na niebie.

Posłańcem tej elektryzującej wieści czuje się właśnie stary żołnierz. Swoją nietypową misję realizuje konsekwentnie – na co dzień, co konstatuje narratorka już w inicjalnym fragmencie noweli:

Istotnie stary ten człowiek nie żebrał. Stawał tylko przed tym lub owym przechodniem i uchylając wyteranej czapki mówił z cicha:

— *Będzie wojna!* (s. 13)

Trzeba więc przyznać, że zabieg nadania obrazkowi tytułu Konopnicka realizuje niezwykle interesująco¹⁶⁸. Czyniąc nim charakterystyczne pozdrowienie wypowiedziane przez starego wiarusa, sprawia, że można na ów tytuł spoglądać wieloaspektowo. Z jednej strony pisarka przygląda mu się przez pryzmat reakcji przechodniów na specyficzny zwrot, którym starzec niespodzianie wytrąca ich z codziennego, oswojonego korowodu miejskiej bieganiny:

Większość idących nie uważała zgola na to pozdrowienie, śpiesząc drogą swoją; niektórzy byli nim tak zdziwieni, że przystawali, patrzyli na starego jakby na wariata i wzruszywszy ramionami szli dalej; jeszcze inni, sądząc, że im się przesłyszało tylko, odpowiadali zwyczajem:

— *Na wieki.*

Ale byli i tacy, co też uchylali głowy i mówili:

— *Będzie!* (s. 13)

¹⁶⁸ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 271-294.

Bohater, mimo tak odmiennych ripost, jakimi odpowiadają bywalcy warszawskiej ulicy, nie traci rezonu i nie ustaje w swej pracy rozgłaszania niesamowitej wieści.¹⁶⁹ Uprzednio cytowana badaczka dodaje natomiast uwagę, jaka rzuca nowe światło na pierwotną wersję tego pozdrowienia:

W wersji noweli z „Czasu” [bohater - AW] pozdrawia ich słowami: „Nie zginęła”, w redakcji tekstu przeznaczonej dla „Kraju” oznajmia im: „Będzie wojna”¹⁷⁰.

Z drugiej strony w przestrzeni wygłosu ewokowanej przez echo tytułu ujawnia się nie tylko polski adresat oryginalnej frazy. Jest ono bowiem przede wszystkim kierowane ku (dla Polaków) domyślnym, choć zarazem (w odniesieniu do personaliów) nie do końca dookreślonym zaborcom, względem których uzasadnione było miotać wszelkie groźby rozumiane jako objawy bezsilnej rozpacz i werbalnej zemsty krzywdzonych¹⁷¹.

Ten sposób rozumienia tytułu przybliża fragment zaczerpnięty z rozmowy w noweli najistotniejszej, która odbywa się między starcem a profesorem astronomii. Weteran decyduje się wówczas odsłonić emocjonalne motywacje swojego oryginalnego postępowania. Mówi także o niepowetowanych stratach, jakich doznał z przyczyny zaborców:

Przewędrowałem ja drogi takie, co to z nich powrotu nie ma, i takim mogiły widział, co w niebo same szły, i lasy grające słyszałem, i krzyczące pola, i ognie, i dymy takie, że od nich ludzie ślepną. Żółć mnie nakarmiła własna i piołun cmentarny, i wody mętnej napiłem się dość, jako ten kruk nocny... Dwóch synów miałem, O! Wioska w Oszmiańskim była... Ot! (s. 20)

Z kolei dodatkowe światło na opisywany przez starca ból, żalobę i poczucie straty rzuciłby hipotetyczny, ukuty z cytatu zaczerpniętego z noweli – możliwy do umieszczenia właśnie w takim miejscu, choć realnie nieobecny – podtytuł. Może on stanowić wiele mówiące rozwinięcie tytułu *Będzie wojna*:

Było to pozdrowienie dziwaczne, od którego wszakże robiło się w piersiach gorąco, a kto tam jeszcze miał łzy niedopite przez własne małe bóle, ten je w źrenicach czuł palące – słone. (s. 14)

W tym kontekście Barbara Bobrowska stwierdza:

¹⁶⁹ Por. B. Prus, *Ogród Saski*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 1, Nowele, Warszawa 1954, s. 61.

¹⁷⁰ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 246.

¹⁷¹ Por. S. Witkiewicz, *Chrześcijaństwo i katechizm*, wyd. 3, Warszawa 1961, s. 59-61.

*Ostatnią reakcję czytelnik skłonny byłby przypisać raczej narratorce opowiadania, niż większości przechodniów na warszawskiej ulicy*¹⁷².

Czy rzeczywiście? O tym można by zapewne dyskutować. Tym niemniej generalizacji odczuć samotnego starca towarzyszy – podobnie jak wypowiedzi żołnierza w gabinecie profesora astronomii – konwencja języka ezopowego. Dzięki niej *własne, małe bóle* zostają uwydatnione i zjednoczone z wielkim, wspólnym bólem Polaków – niewolą zaborów.

Określenie *dziwaczne*, jakim pisarka opatruje pozdrowienie starego człowieka, także przywodzi na myśl wiele możliwych rozwinięć interpretacyjnych. Epitet ten można byłoby przecież zastąpić w pełni adekwatnymi w tym miejscu frazami w rodzaju: *zaskakujące, odważne, oczekiwane, urzeczywistniające nadzieje* czy w końcu – *werbalizujące tajemne marzenia o narodowej suwerenności*.

Jakkolwiek konteksty interpretacyjne dotyczące tytułu obrazka wydają się wyjątkowo bogate, warto podkreślić, że autorka, chociaż wyposaża leciwego samotnika w cielesność naznaczoną słabością, obdarza go mentalną siłą bliską profetom. Dzięki temu niezrozumienie i ludzka obojętność dotycząca jego misjonarskich działań wydają się go ani nie dotyczyć, ani nawet nie napawać zwątpieniem. Natomiast fizyczność starego żołnierza stanowi niezwykle istotny aspekt jego sylwetki kreowanej w utworze. Cielesność ta zostaje scharakteryzowana jako obarczona z dnia na dzień niknącą mocą, zawodna, niegodna zaufania bohatera, ograniczająca go, stająca się bezużyteczną (a jednocześnie konieczną do egzystowania) ludzką powłoką. Przy jej udziale staremu wiarusowi coraz trudniej utrzymać fizyczny kontakt z rzeczywistością, gdyż jest jej coraz dalej do nowoczesnego, wciąż zmieniającego się i obcego już jej świata żywych. Poczytując za metaforę nieoczywistą, rozchwianą i wysoce niewygodną kondycję fizyczną bohatera noweli, można ją przyrównać do podobnie opresyjnej oraz mogącej napawać goryczą i melancholią sytuacji długotrwałego, narodowego zniewolenia. Dlatego też bliższe przyjrzenie się kreacji percepcyjnej weterana wydaje się tym bardziej zasadne.

¹⁷² B. Bobrowska, dz. cyt., s. 246.

Na krawędzi wzroku i nadziei

Konopnicka czyni więc bohaterem noweli osiemdziesięciosześcioletniego starca, którego śmierć każdego dnia wydaje się prawdopodobna. Autorka charakteryzuje go bowiem w taki sposób, jak gdyby był on wątłą trzcina chylącą się ku ziemi:

Grzbiet miał w kabląk zgięty, kolana sterczące, nogi wyschłe, niemocne, w szerokich hajdawerach zgubione, brodę rzadką, mleczno-białą, nierówno obrastającą, zakłęsłe policzki [...], ręce zwiędłe, chude, trzymające się kija uporczywie, twardo. (s. 13)

Opisując sylwetkę weterana, nowelistka konsekwentnie uwypukla te cechy charakteru, które uwydatnia jego zgrzybiałą starość. Należą do nich przede wszystkim: nieufność, podejrzliwość, a także – wychylenie się ku aspektowi metafizycznemu, a w zamian za to – swego rodzaju wzgarda wszystkiego, co materialne. Świadectwem tego jest chociażby znamienna reakcja starca na odpowiedź chłopca zagadniętego nagle o obecność znaków niebieskich wokół. Jakkolwiek wiarus nie ma już możliwości zawierzyć własnemu wzrokowi, okazuje się, że nie potrafi zaufać (choć młodemu i prostemu) innemu człowiekowi, mimo że przecież powinien:

— Nie może być, nie może być! — powtarzał stary potrząsając głową siwą — tylko ty pewno, kochanku, patrzeć, jak należy, nie umiesz. (s. 15)

Łatwo więc dostrzec tendencję do podporządkowywania całokształtu własnego życia jednej idei, a co za tym idzie – zredukowanie w oczach bohatera obrazu świata wyłącznie do kontrastowego zestawienia bieli i czerni z ich odniesieniem do metafizycznych sił dobra i zła. Podążanie torem myślenia, które – z uwagi na swą uporczywość i odporność na racjonalne argumenty – bliskie jest monomanii, pozwala starcowi osiągnąć niezwykle natężenie odczuć, jak również – dostąpić na poły mistycznych, na poły profetycznych przeżyć. Warto zauważyć, że taka forma oczekiwania w nadnaturalnym napięciu upodabnia go w pewnym stopniu do grupy bohaterów powieści Jerzego Żuławskiego *Zwycięzca* jednoczonych właśnie wspomnianym oczekiwaniem na tytułową postać zwycięzcy, a określanych mianem Braci Wyczekujących¹⁷³.

¹⁷³ Por. J. Żuławski, *Trylogia księżycowa*, t. 2, *Zwycięzca*, Kraków 1987, s. 12-15.

Jednakże napięcie władz duchowych sprawia, że wiarus popełnia co krok poznawczy błąd, biorąc raz po raz złudę gorącej nadziei za zmaterializowane już objawienie. W tym kontekście jego upór wydaje się rzeczywiście heroiczny i dorównuje temu, jakim odznacza się on w zmaganiu z przeciwnościami. Chociaż w sensie fizycznym pisarka oszczędza bohaterowi potknięć czy nawet upadków, ale tych duchowych pojawia się w istocie wiele.

I tak nadinterpretowuje on zwykłe, coroczne oznaki budzenia się przyrody po zimowej stagnacji, przydając im znaczenie, którego one po prostu nie mają. Egzemplifikację może tu stanowić podejście weterana do zasłyszanego przylotu jaskółek. Lekkomyślnie, a może z nadmiaru wiary – uznaje ptaki za Boże wojsko. Ich pojawienie się przynosi mu na jakiś czas ukojenie:

Ale stary nie słyszał dzieciaka. Wielkie jasności, pełne widzenie przez duszę mu szło, z zagastych oczu dobywały się lzy dawne, gorące, w piersi grało łkanie wstrzymywane. [...]

I teraz wprawdzie nie mógł wyprostować krzyżów i spojrzeć w niebo, ale pewnym był, że tam nad głową jego dzieją się rzeczy niezwykle, cudowne, objawieniu z Patmos równe. (s. 16)

Opisując oczekiwanie na odpowiedź chłopca spotkanego na ulicy, Konopnicka zauważa w starcu zarówno metafizyczną iskrę pozwalającą mu czekać, jak i ślepotę, która powoli, acz uparcie, zasnuwa mu oczy bielmem i mami duszę złudnym przekonaniem o prędkiej materializacji Bożej sprawiedliwości na ziemi:

Stary czekał. Tylko podniesiona nieco broda drżała w powietrzu cichym, tylko oczy jego spoza mgły białawej przeglądały tlejącym w duszy zarzewiem. (s. 15)

Zatem pisarka prowadzi czytelnika drogami przemierzanymi przez weterana. Pomimo mgły, jaka zasnuwa bohaterowi źrenice, bezustannie towarzyszy mu niezłomne przekonanie o zasadności wytrwałego czekania i pewność, że upragnione znaki niebieskie muszą się przecież za jego życia pojawić.

Jednak starości wiarusa niedany jest godny spokój. Trawi go bowiem uporczywa potrzeba realizowania się w ciągłym ruchu¹⁷⁴. Ponadto jego niepokój szybko się wzmacnia:

W gorączkowym odtąd oczekiwaniu pędził dnie i noce, na każdy szelest czujny, na każdy podmuch wiatru baczący.

[...] Ale dnie i noce mijały i nic się jakoś dziwnego nie działo na świecie.

¹⁷⁴ Zob. E. Rybicka, *Miejskie sensorium. Poetyka percepcyjna*, [w:] tejsze, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 100-180.

Nie działo? Kto to wiedzieć może? Stary dobrze zauważył, że ludzie rażniej jakoś, tłumniej po ulicach chodzą, zatrzymują się, gwarzą, spoglądają w niebo, że miasto w ciepłe wieczory do późna się rusza, że sklepikarka z przeciwka dłużej niż zimą trzyma kram otwarty.
(s. 16)

Narratorce oceniającej (jak się wydaje) tylko pozorną statyczność świata można by przypisać odrobinę ironicznego dystansu wobec bohatera. Trudno to jednak należycie osądzić, ponieważ pytanie o istotę tego oczekiwania do końca utworu pozostaje nierozstrzygnięte.

Tymczasem weteran, mimo że widzi niewiele, jest pewien, iż wie więcej od wszystkich wokół. Tego rodzaju podejście powoduje, że jest osamotniony, lecz i w pewien sposób osobny, wyróżniony – nie wiadomo czy przez los, przez Opatrzność czy przez siebie samego. Dlatego też – biorąc za źródło prorocze zadufanie w sobie i nierealistyczny nadmiar wiary bohater mimowolnie skłania się ku pysze wszechwiedzy. Pozwala mu ona nie zważać na przeczące odpowiedzi ludzi zapytywanych o obecność widzialnych znaków.

Opowiadaczka, akcentując piętrzące się pułapki epistemologiczne, o jego upartym, jałowym oczekiwaniu mówi:

[...] było cicho. Stary zdawał się nie dowierzać uciszeniu temu. [...]

— Niech no tylko grzmot wiosenny — szeptał — niech no tylko burza!

I czekał. Cekał rankiem snując się po ulicach miasta; czekał w południe patrząc, jak Wisła sina płynie; czekał siedząc na ławce przed dworkiem na Przyokopowej, gdzie u krawcapartacza izdebkę biedną miał.

— Nie może to być — szeptał stary — nie może to być, żeby, tam znaku jakiego nie było na niebie!

Jużci, zegar Boży nie stanął i godziny idą, i przybliżają się czasy. Więc te i owe wskaziciiele niebieskie widne być muszą. A cóż? Kiedy oto krzyżów skościatych sprostować ani weź! Oj! żebym ja jeno raz w górę spojrzeć mógł, już bym ja (to sobie wszystko wymiarkował!
(s. 16)

Nieufność bohatera, zamiast niknąć pod wpływem jesiennego spokoju natury, wzmacnia się jeszcze:

Stary ciszy tej zrozumieć nie mógł; kręcił głową, mruczał, wzdychał i w coraz dłuższą, głębszą popadał zadumę. (s. 18)

Droga oczekiwania starca zyskuje swą kulminację w jego ostatniej wędrówce. Przedsiębiorze ją on z Pragi aż na drugi brzeg Wisły, o której w sposób znamieny pisze Barbara Bobrowska:

W Warszawie Wisła „toczy mętne swoje wody” jak Styks — rzeka zapomnienia i śmierci, kryptonimując zbiorową amnezję. W tym środowisku już tylko stary wiarus wypatrywał znaków w postaci płonącej na przedmieściu szopy, rozumiał podwójny sens mowy dzwonów oznajmiających Zmartwychwstanie Pańskie, odnosząc je do historii zrywów narodowowyzwoleńczych (powstanie listopadowe) i profecji odrodzenia narodowego¹⁷⁵.

Wyczerpawszy miarę swego bezowocnego oczekiwania, znużony i zniecierpliwiony starzec stwierdza w końcu:

— Phii! że tam kogo nagniotek strzyknie, to jeszcze nie racja. Do wielkich rzeczy wielkich znaków trzeba... o! wielkich znaków!... (s. 18)

Popychany do działania tą radykalną myślą, postanawia podjąć upokarzającą i bolesną dla niego walkę z mnożącymi się trudnościami fizycznymi¹⁷⁶. Konopnicka podkreśla uciążliwość wędrówki starego żołnierza po rozstrzygnięcie jego egzystencjalnych wątpliwości. Drogę tę można też określić mianem miejskiej wyprawy po prawdę, której potwierdzenie lub sfalsyfikowanie bohater ma nadzieję otrzymać od profesora w obserwatorium astronomicznym w Alejach Ujazdowskich:

Nielatwa to była droga. W ostatnich czasach chodzić jakoś nie mógł, nogi mu się zastały, jak mówił.

A potem ta mgła biaława, która mu się na oczach kładła coraz gęstsza. Kijem sobie drogi szukać musiał, a i odpoczywać po trosze. (s. 19)

Zamglone szkiełko i oko

Kreśląc z rozmachem rozległą płaszczyznę upartego oczekiwania weterana, mistrzowskim zabiegiem Konopnicka nagle zawęża ją do szczupłego zakresu spotkania bohaterów w obserwatorium. Starzec udaje się tam, pragnąc od uczonego uzyskać rozstrzygnięcie uparcie dręczącej go wątpliwości – czy jego oczekiwanie jest zasadne, czy też

¹⁷⁵ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 247.

¹⁷⁶ Por. E. Rybicka, *Wykorzeniony przechodzień*, [w:] tejże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 206-213.

może myli się on sam, a rację mają wszyscy ci, którzy w świecie zewnętrznym widzą wyłącznie rzeczywistość materialną pozbawioną obecności nadnaturalnych znaków.

Gdy starzec spotyka się wokół tylko z powątpiewaniem i obojętnością, na zewnątrz poszukuje obiektywnych argumentów potwierdzających sensowność jego postępowania. Dlatego wychodzi z obszaru metafizycznych nadziei i rojeń, upatrując rozwiązania własnego problemu w świecie na wskroś racjonalnym – w sile opartej na fizyce, matematyce i astronomii.

Stawiając na jedną kartę miesiące przeżyte w niepokoju, przygnieciony podeszłym wiekiem, zmęczony wędrówką z prawego brzegu Wisły, wiarus pyta więc uczonego:

— *Mnie, panie, chodzi o to, czy ja łżę, czy ja prawdę gadam, kiedy ludziskom mówię: Wojna będzie! Ośmdziesiąt i sześć lat mam, panie, sierota jestem stary, do grobu się chylący, a z Pragi pieszo tu przyszedłem.* (s. 20)

Fundamentalne pytanie starca Konopnicka opatruje przytoczonym w mowie niezależnej opisem życiowych, poplątanych dróg i traumatycznych doświadczeń, jakie były jego udziałem: żaloby po synach, utraty domu rodzinnego oraz ojczyzny, a wreszcie – goryczy i samotności. Natomiast podczas wizyty u profesora uwagę zwraca duchowa siła bohatera, która stawia go ponad widocznymi, cielesnymi niedomaganiem. Jednak kwintesencją psychomachii rozgrywającej się w trudno dostępnym dla postronnych obserwatorium autorka czyni aspekt związany ze spojrzeniem:

— [...] *Tylko chciałbym wiedzieć, jak to tam zapisano na niebie? Jaki to tam Boży czas idzie? Jaka godzina Boża? Już bym to ja i sam wypatrzył, tylko że mi coś oczy zasłania, a i grzbietu sprostować trudno, bo mi jakowaś cierpota w krzyże wlaźła...*

Znów zamilkł i patrzył przed siebie szeroko otwartą białawą źrenicą.

Profesor przysunął się ze stolkiem.

— *Więc czego pan właściwie chce?* — zapytał ciekawie.

— *Ja chciałbym prosić łaski pana* — odrzekł stary — *czy nie można by przez szkła wymiarkować, że to sposoby na to uczeni ludzie mają, kiedy też przyjdzie... kometa!*

Głos jego przyciszył się nagle, a wyraz „kometa” padł szeptem niemal.

Dźwignął przy tym głowę tak, że bielejące oczy jego uderzyły wielkim, surowym spojrzeniem w samą pierś profesora.

Ten cofnął się odsuwając stół.

— *Kometa?... — rzekł zdziwiony. — No, nie jest to znów nic tak szczególnego... Ostatnią kometę mieliśmy w roku...*

— *Co! — przerwał stary — lata czekać trzeba, lata całe?... [...]* Trząsł ręką i głową, aż mu kosmyki białych włosów na szerokie czoło spadły.

— *No, dobrze, proszę pana — rzekł astronom poważnie — ja to panu mogę obliczyć, owszem, tylko na co to panu?*

— *Na co mnie to? Mój panie!... A na co mnie to słońce albo ta woda, albo ta ziemia, co mnie nosi, albo to powietrze? Żywioły Boże są dla wszelkiej duszy żyjącej potrzebne, a tak co? Śmierć i ciemność, i zaduszenie, i stłumienie wieczne!... A ja mówię, że jeszcze piąty żywioł jest, bez którego też śmierć i ciemność, i stłumienie. Ot, dlaczego ja się pytam, ot, do czego mi to potrzebne!* (s. 20-21)

Przedstawiając wizytę w tym dość szczególnym miejscu, autorka kreuje jeden z najbardziej sugestywnych wizerunków spotkania w swej nowelistyce. Równolegle prezentuje tajemnicę oczekującego starca i przyczynę jego wyczekiwania¹⁷⁷. Przytaczając rozmowę głównego bohatera z profesorem, autorka kładzie nacisk nie tylko na jej znaczącą treść, lecz także na zagadnienie tworzenia się nici porozumienia między bohaterami.

Ukazując trudny proces zrozumienia jednego człowieka przez drugiego, Konopnicka podkreśla niejednoznaczności w komunikacji między nimi, jak również ograniczenia powodujące istotne problemy w obdarzaniu się wzajemnym zaufaniem. Projektuje je mianowicie na miarę dystansu w przestrzeni, jaki zbliża lub dzieli rozmówców¹⁷⁸.

Kolejnym z aspektów tworzącej się w trakcie dialogu relacji interpersonalnej jest tajemnicze i poruszające wejrzenie dziwnie zamglonych oczu starego człowieka. Chociaż początkowo stanowi ono przyczynę życzliwości profesora, ale potem sprawia, że astronom wycofuje się z relacji i prędko zapomina o spotkaniu z wiarusem. W efekcie odpowiedź na bolączki starca przychodzi nie od uczonego astronoma, lecz od rzeczywistości samej w sobie.

¹⁷⁷ Zob. B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 89-90.

¹⁷⁸ Zob. K. Bakula, *W stanach dalekich od równowagi: mowa i punkty widzenia*, [w:] *Punkty widzenia w tekście i w dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004, s. 341-361.

Z perspektywy braku perspektywy

Autorka *Roty*, wpisując się w krąg podobnych eksploracji literackich pomieszczonych przez Bolesława Prusa w *Katarynce* czy przez Adolfa Dygasińskiego w opowiadaniu *Świat i ślepa dziewczyna*, drobiazgowo analizuje proces narastania u starca problemów ze wzrokiem. Z uwagi na swą wieloaspektowość deskrypcja ta ujmuje głębią przedstawienia i miarą odnarratorskiej introspekcji. Sytuuje się ona bowiem, co również znaczące, na styku sfery cielesnej i duchowej, gdyż fizyczna egzystencja weterana wydaje się nieodłączna od zagadnień dręczących jego psyche i odwrotnie.

Ale Barbara Bobrowska kwestii utraty wzroku przez bohatera nie poświęca wiele miejsca:

[...] Zaczyna jednak ślepnąć. Siłą ducha, pamięcią młodzieńczych ideałów stara się przemóc prawa natury; ciągle pełen entuzjazmu, ale wkrótce zwyciężony przez starość „tępyimi oczy” nie obejmuje już „ziemskiego koliska”. W miarę słabnięcia sił i wzroku swoją wiarę stara się przekazać następnemu pokoleniu, „młodzianków bożych”, znakiem krzyża pasując ich do przyszłych narodowych przeznaczeń. W końcu jednak ślepie¹⁷⁹.

Warto jednak przyjrzeć się bliżej przejściu bohatera od przynależności do świata oczywistej i łatwo dostępnej wizualności, przez obszar mentalnej, często nawet niedostrzeganej zmiany, po nową, całkowicie obcą starcowi sferę niewidzenia.

Po wyprawie na drugi brzeg Wisły bohater stopniowo czuje się fizycznie coraz gorzej. Dlatego zarzuca wyczerpujące wędrówki po mieście i z czasem staje się samotnikiem:

Dwa dni przeleżał po tej wycieczce na swoim tapczanie, ale się nie skarżył, pełen cichego rozradowania w sobie, ożywiony wielką nadzieją. [...]

Lecz oczy jego coraz mniej oglądać mogły.

Gasty one z dnia na dzień po iskrze światła, po promyku jasności dziennej, po żdźble siły. Gdy zima przysła, stary kija z rąk nie wypuszczał, z izdebki swojej mało się wychylał, nie postrzegając wśród znanych sobie czterech ścian wzmagania się ślepoty. (s. 21)

Samotność pozwala starcowi na zamknięcie się w świecie myśli, przez co oddala się on od coraz mniej sprawnej cielesności. Jak wskazuje pisarka, proces deterioracji zmysłu wzroku

¹⁷⁹ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 247.

postępuje dość powoli, więc wiarus nawet nie zauważa niekorzystnych zmian. Niestety jednak siła ducha sprzymierzona z wiarą i specyficznym roztargnieniem nie wystarczą jako oręż w walce z chorobą.

Jeden z najbardziej interesujących fragmentów obrazka stanowi ten, w którym autorka prezentuje trudno uchwytnie, subtelne przemiany postrzegania przez bohatera układu topograficznego jego własnego ciała, a co za tym idzie – tego, co wokół. Píše bowiem:

Stary już od miesiąca może smutny był jakiś, zgnębiony. Stolek, po który sięgał, oddalać się od niego zdawał; ściany izdebki tak się zeszły, skurczyły, że co i raz to się o nie trącił; szyby też w okienku mgłą jakąś zaszły i nie przepuszczały tyle co wpierw światła. Nawet guziki od kapoty tak się poplątały, że ich drżąca jego ręka znaleźć od razu nie mogła. A i z tym się jakoś pomiarkować nie mógł, że już by w kwietniu znacznie dłuższe dni być powinny, a tu ledwo godzina od południa, już mu się ciemno robi przed oczyma. Dziwnie wczesne zmierzchy padają tej wiosny! (s. 22)

Konopnicka ukazuje zatem, w jaki sposób rwie się nić łącząca weterana ze światem wrażeń wzrokowych¹⁸⁰. Ponieważ niknie ostrość widzenia, spojrzenie starego żołnierza staje się zamglone, przez co umyka mu możliwość oceny wzrokowej stosunków przestrzennych i wielkościowych między przedmiotami, dzięki którym intuicyjnie i bez zastanowienia można je bezbłędnie lokalizować.

Ponieważ starzec widzi coraz słabiej, zmienia się także obraz i układ spacyjny odwzorowany w jego umyśle¹⁸¹. Mimo że jest to przestrzeń dobrze utrwalona w pamięci – wszak jest to otoczenie jego własnego pokoju – staje się ona znienacka coraz mniej znana i przyjazna. Prędko zyskuje niepokojący rys niepewności (irytującej niby nowości), o którą starzec raz za razem musi się fizycznie uderzać i potykać.

Analogicznie jak w Prusowskiej *Katarynce* stopniowemu zatarciu ulega też relacja między jasnym czasem dnia a mroczną porą nocy¹⁸². Każda z godzin zyskuje natomiast swój smutny, mglisty wymiar. Tym samym wiarus, tknięty utratą możliwości widzenia, zostaje

¹⁸⁰ E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

¹⁸¹ Zob. P. Francuz i E. Soszyńska, *Wpływ aktywizacji wyobraźni na myślenie dywergencyjne oraz na odbiór wrażeń płynących z ciała*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 291-309.

¹⁸² Zob. B. Prus, *Katarynka*, [w:] tegoż, *Szkice i obrazki*, t. 1, Warszawa 1948, s. 34.

zepchnięty na krawędź czasu, gdyż nie może go sam poprawnie odmierzać, a niezmiennie następstwo dnia i nocy nie będzie mu w tym już pomocą.

Z kolei fakt, że szarości w odczuciach wzrokowych bohatera jest coraz więcej, powoduje, że zacierają się stopniowo również barwy, które autorka przedstawia jako ostatni przejaw ginącego kontaktu wzrokowego weterana ze światem wizualnym. Czyni to mówiąc:

A w miarę jak coraz głębsze cienie napępniały izdebkę jego, stary dłużej siadywał przed dworkiem, chcąc sobie dnia przysporzyć, jeśli tylko pogoda sprzyjała.

Ale i tu zachodziły niewytłumaczone zmiany. Czeremcha, która jeszcze zeszłej wiosny śliczną była okryta zielenią, tego roku miała szare jakieś liście, i przylaszczki, które dzieci krawca z miasta przynosiły, też były szare, i trawa szara, i nawet własna jego chustka bawełniana, która — wybornie to pamięta — na jesień jeszcze była czerwoną, też się jakoś szarą zrobiła. (s. 22)

Tak więc okazuje się, że niewygórowane nadzieje wiodą starca na poznawcze manowce. Teraz bowiem jego własna ułomność sprawia, że rozdźwięk ten staje się jeszcze bardziej bolesny. Nie znajduje się już on jedynie w kręgu idei, lecz dotyczy również sfery *stricte* cielesnej. Korzystając z pomocy wzrokowej pamięci barw, wiarus jeszcze bez trudu może je przywołać, mimo że są już one dla niego niewidoczne. Stąd zdziwienie, nieufność i niepewność obudzone w duszy bohatera.

Pisarka, oprócz upartego wyczekiwania bohatera, przedstawia więc jego nieświadome, acz nieuchronne pogrążanie się w ślepotę. Paradoksalnie – to przecież właśnie wzrok ma przynieść starcowi wiadomość o ukazaniu się wyczekiwanego znaku. Jednak, gdy kometa pojawia się na niebie, on sam już nie może jej dostrzec i tylko ludzie, którym latami zapowiadał tę wiadomość, informują go o niej.

Znaki na niebie – znaki na ciele

Konopnicka roztacza przed czytelnikiem obrazka szerokie spektrum nadziei starego człowieka. Ich szczególną realizację stanowiłoby pojawienie się na nieboskłonie konkretnych znaków świadczących o urzeczywistnieniu się godziny Bożej sprawiedliwości. Ich wyobrażeniowe odpowiedniki, jakie weteran wymienia w rozmowie z chłopcem spotkanym

na warszawskiej ulicy, każą spoglądać na nie jako na odbłaski katastroficznych obrazów uwiecznionych w Apokalipsie świętego Jana. Wiarus mówi o nich bowiem:

— *Jakaś może jasność, co? — mówił stary. — Obróć no się... Tu od zachodu może? co? [...]*

— *To może chmura jakaś? Wiesz... chmura czarna, czarniejsza od innych? co?... Albo może taka czerwona? wiesz? ognista?... Jakby ręka wyciągnięta nad ziemią z pięcioma palcami... Ręka Boża... o! [...]*

— *Dym, powiadasz? A może w tym dymie jest wojsko takie, wiesz, na koniach... lance takie, chorągiewki?... Alboż może armaty, albo okręty wielkie? Wiesz? Bo to się trafia, że takie rzeczy pokazują się na niebie... Albo takie miasto może?... (s. 14-15)*

Pisarka pozwala czytelnikowi na sukcesywne podążanie śladem zmian dotyczących postrzegania świata oraz tych, które zachodzą w postępowaniu weterana. Co ciekawe, Konopnicka nierozzerwalnie wiąże ze sobą dwie płaszczyzny egzystencji bohatera. Z jednej strony ukazuje proces jego fizycznej deterioracji, w opisie uprzywilejowując zmysł wzroku. Jednak z drugiej strony jej obserwacji nie umyka, sprzęgnięta z nim dziwnym węzłem, jego metafizyczna paralela – a mianowicie szybkie wzmaganie się w starcu i kumulowanie się w nim uczucia goryczy, która każe mu szukać zadośćuczynienia pochodzącego od Boga w świecie ludzkim.

Tezę zbieżną z tą, której egzemplifikację stanowi ukazana w noweli egzystencja weterana, prezentuje Thomas Carlyle. Co ciekawe, dotyczy ona jedności antynomii uosabianej przez rozdzźwięk tego, co zewnętrzne wobec tego, co w człowieku wewnętrzne. Tutaj także wzrok umożliwia jedynie częściowe poznawanie rzeczywistości, której istota kryje się zupełnie gdzie indziej. Toteż ustami uczonego z *Sartora resartusa* myśliciel stwierdza:

„Każda rzecz, jaką widzi, ma więcej niż zwykle znaczenie - posiada dwa znaczenia. (...) Gdyż Materia, chociażby najnikczemniejsza, jest Duchem, objawem Ducha; chociażby zaś była jak można najzacniejszą, czyżby mogła być czymś więcej? Rzecz Widoma, a nawet rzecz Wyobrażona, rzecz, którą jakimkolwiek sposobem można sobie przedstawić jako Widomą - cóż ona jest jeśli nie Szatą - Odzieniem wyższego, niebiańskiego Niewidomego (...): „początkiem

wszelkiej mądrości jest zwyczaj upartego spozierania na Szatę, choćby nawet okiem uzbrojonym w narzędzia, póki nie zostanie przezroczystą.”¹⁸³.

Aby należycie zobrazować równoległy przebieg tych dwóch procesów przemieniających ziemską wędrówkę starca, Konopnicka prezentuje (oglądany z dystansu i wyabstrahowany) jeden, najbardziej znaczący rok w życiu weterana. Uwidaczniając subtelne zmiany związane z samotną egzystencją bohatera, autorka wpisuje żołnierza w fenologiczny cykl natury. Odniesienie to pomaga podkreślić miarę przekształceń zachodzących w jego świecie:

Gdy wiosna nadeszła, niepokój jego wzrastał od dnia do dnia. (s. 15)

[...] Przechodziło lato. Burzliwe było, szerokimi łunami błyskawic świecące; gradem sypało, gromami biło, wichurą skręcało lasy. A po nawałnicach następowały skwary duszne [...], dyszało ogniem...

[...] Aż i lato przeszło, uciszyły się burze i słodka, złota jesień rozciągnęła nad ziemią przejrzyste błękity. (s. 18)

[...] Tak przeszła zima, a przed dworkiem krawca znów się rozwinęła czeremcha. (s. 21)

Cztery wskazane fragmenty noweli stanowią więc skondensowane odzwierciedlenie powtarzalnie zmiennego cyklu przychodzących i odchodzących po sobie pór roku, na tle których historia trudnej cielesności bohatera utworu zmierza do swego punktu kulminacyjnego:

Naraz roztworzyły się przy nim [starcu – AW] drzwi z trzaskiem, a przez nie wylatujący bez czapki na ulicę chłopak wrzasnął:

— Kometa! kometa!

Drgnął stary i uczył nagle, że mu wielki ogień przez krzyże przeleciał i w mózgu pękł jak raca. Zerwał się z siedzenia, kij puścił, roztworzył ramiona i wyprostował się w całej wielkości

¹⁸³ T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniewski, Warszawa 2008, s. 96-97.

swojej.

— Gdzie? gdzie? — krzyknął dziwnie silnym głosem.

— Tu, tu nad panem, tu! przed samym panowym nosem! — wrzasnął chłopak. — O, miotlisko jakie!

Przez grzbiet starego nowa iskra piorunem przeszła; podniósł ręce, rozkrzyżował, oblicze w niebo podał; wiatr zachodni, z obłoków gdzieś płynący, rozwał mu włosy siwe na wzniesionej głowie.

— Kometa! kometa! — krzyczały tymczasem głosy ludzkie to bliżej, to dalej.

Szerzej tedy jeszcze otworzył stary zbieleń żrenice, wyteżył je, duszę w nie przelał i ogromnym spojrzeniem obrzucił cały strop niebieski.

Ale nad nim i dokoła niego rozciągała się wielka, wielka ciemność.

Był ślepy. (s. 22-23)

W zakończeniu utworu Konopnicka dotyka więc jednego z najbardziej fundamentalnych pierwiastków egzystencji – pragnienia poznania, a w pewnym sensie i posiadania, które musi pozostać ustawicznie – w tragicznej mierze niezaspokojone.

Chociaż niewidzenie bohatera bez trudu można objaśnić działaniem choroby i naturalnym procesem starzenia się, a pojawienie się na niebie komety także łatwo da się wytłumaczyć astronomicznymi wyliczeniami, istota nieszczęścia weterana leży gdzie indziej. On przecież pragnął wkroczenia porządku Boskiego w świat ludzki, lecz zamiast odpowiedzi na to gorące życzenie w rozwiązaniu noweli uzyskuje wychylenie ku przedmiotowi swego pragnienia, ale i nieprzeparte poczucie niemożności jego realizacji¹⁸⁴. Żołnierz spoglądający niewidzącymi oczyma w niebo, na którym widnieje wyczekiwana kometa, to scena przywodząca na myśl skojarzenie z obrazem Edwarda Muncha *Krzyk*¹⁸⁵. Podobnie jak starzec nie dostrzega niezwykłego zjawiska astronomicznego, również krzyk postaci wyłaniającej się

¹⁸⁴ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 44.

¹⁸⁵ Zob. M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, [w:] *Rzeczywistość, realizm, reprezentacja*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 129-144.

z tła jaskrawych barw – niesłyszalny – dostępny jest wyłącznie dla sfery wyobraźni odbiorcy¹⁸⁶.

Możliwe jest jednak, bliższe epoce końca dziewiętnastego wieku, inne odczytanie zakończenia *Będzie wojna*. Przedstawia je Barbara Bobrowska, pisząc:

Młodsza generacja, wychowana w duchu scjentyzmu (której przedstawicielem jest w noweli profesor obserwujący zjawiska astronomiczne „szkiełkiem i okiem mędrca”, a widzący mniej niż patrzący „wzrokiem wewnętrznym — serca” na wpół ociemniały staruszek), ani pokolenie najmłodsze, nie znające historii własnego narodu (chłopak z sąsiedztwa), nie odpowie na znaki, bo nie ma w pamięci „wielkiego słońca” narodowej chwały. W rozgwarze anonimowego wielkomiejskiego tłumu tylko „ded” oszmiański wsłuchuje się w głosy natury i nieba — „czuj duch, jak ten żuraw, co na jednej nodze w gnieździe stoi, a w drugiej kamyk trzyma”¹⁸⁷.

Odzyskać perspektywę

I tak gonitwa za czasem, jaką bohater prowadzi co dzień po mieście, stopniowo zamienia się w powolną, a potem mozolną wędrówkę po omacku. Czas jego życia dobiega końca, ale czas ziemski zdaje się być od tego daleki.

Świat zaprezentowany w utworze wydaje się pogrążony w atmosferze codzienności aż do momentu, gdy na niebie pojawia się wyczekiwany przez starca znak – kometa. W myśl przekonań starego żołnierza to ona wszak obwieszcza wojnę, czyli zmianę zastalego porządku rzeczywistości.

Konopnicka sugeruje więc, że ci, którzy przedtem nie widzieli, przejrżeli, a dawni prorocy oślepli. W takiej właśnie roli stawia bohatera autorka, pozostawiając go w wygłosie utworu na pastwę bezradności, samotności i żalu. Będą one miały jednak już inne podstawy. To nie starzec był tym, który mógł zobaczyć znak na niebie. On był tylko tym, który mówił o nim innym. Jemu o znaku jedynie powiedziano. Znalazł się więc w położeniu ewangelicznych tych pierwszych, którzy nagle stali się zrzędzeniem Opatrzności czy losu – tymi ostatnimi.

¹⁸⁶ Por. J. Janowski, *Przedstawienia przestrzeni wyobrażonej na obrazach*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 63-110.

¹⁸⁷ B. Bobrowska, dz. cyt., s. 247-248.

A zgodnie z treścią frazy zaczerpniętej z przypowieści, ślepi stają się zdolni do widzenia znaków niebieskich, stając się tymi pierwszymi.

Mimo że nowela może być postrzegana jako historia ciała bohatera, nie wprost stanowi jednak opowieść o bólu narodu pozbawionego własnej państwowości. Taki aspekt odczytania utworu sugeruje autorka jego wnikliwej interpretacji:

*Gdy zaczyna wiać od zachodu upragniony wiatr i pojawia się kometa, stary patriota nie może jej zobaczyć. Naddana wymowa zdarzeń, sugerowana w mowie ezopowej, jest w tej noweli tragiczna. Generacja powstania styczniowego nie zobaczy zwiastunów wolności, pokolenie młodsze nie pojmie ich sensu. Więź z tradycją została bezpowrotnie zerwana*¹⁸⁸.

Jakkolwiek trudno odmówić słuszności i niezmiennej aktualności słowom Barbary Bobrowskiej, nowelę tę warto również rozpatrywać z nieco szerszej perspektywy. Można ją bowiem postrzegać jako zakodowaną w języku ezopowym opowieść o specyficznym procesie zniewolenia¹⁸⁹.

Osiąga ono w dwójnasób bolesny, głęboki wymiar, gdyż owo polskie spętanie – tak mentalne *explicite*, jak i militarne *implicite* – to metaklincz często dostrzegany przez ówczesne środowiska inteligenckie. Jest to bowiem swoiste zniewolenie zniewoleniem, które zagarnia Polaków w zaklęty krąg form patrzenia, myślenia i działania – podobny do tego symbolicznego, jakim Stanisław Wyspiański nadaje uniwersalistyczny wymiar wygłosowi akcji *Wesela*¹⁹⁰.

Owo metazniewolenie to także jedno z niekorzystnych wyników egzystencjalnej sumy pojęcia formy jako określonego składnika o zdefiniowanej wartości oraz każdego czynu lub ludzkiej myśli. Forma ta może mieć w sobie aspekt sprawy narodowej jako dominujący¹⁹¹. To przecież właśnie przeciw jałowości tego rodzaju form oraz w opozycji do formuł tworzonych przez zniewolonych nimi protestował Adam Asnyk, wieńcząc mocnym akordem cykl sonetów *Nad głębiami*, gdy w 1888 roku pisał:

¹⁸⁸ Tamże, s. 246.

¹⁸⁹ M. Płachecki, *Makrospołeczna sytuacja komunikacji w dobie zaborów. Królestwo polskie 1864-1885*, [w:] tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Warszawa 2009, s. 125-166.

¹⁹⁰ M. Popiel, *Wesele, czyli eksperyment serca. „Romantyczne Kłamstwa” i prawda sztuki*, [w:] tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 109-126.

¹⁹¹ J. Sztachelska, *Bohater z Gombrowiczowską głębą albo stare i nowe spory o polską tożsamość (z Sienkiewiczem w tle)*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, praca zbiorowa pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008, s. 69-86.

Taką jak byłaś — nie wstaniesz z mogiły!
Nie wrócisz na świat w dawnej swojej krasie [...].
Lecz nową postać wziąć i nowe siły
I nowych wieków oręż [musisz - AW] mieć w zapasie. [...]
Musisz do życia wkroczyć życia bramą,
Musisz być inną, choć będziesz tą samą¹⁹²!

Natomiast Cyprian Kamil Norwid niejednokrotnie uwypatniał inny aspekt spętania formą – ten dotyczący relacji międzyludzkich, których sceną bywa arystokratyczny salon, choć nie tylko on. Ujmując refleksję w poetyckie ramy – pośród wielu wypowiedzi o zbliżonej wymowie – w wierszu *Sieroctwo* poeta stwierdza:

Mówią, że Postęp nas bogaci co wiek;
Bardzo mi to jest miło i przyjemnie:
Niestety! co dnia mniej cieszę się ze mnie,
Śmiertelny człowiek!

Cywilizacji dwie - widzę ustawnie:
Jedna - chce wszystko odkrywać na serio,
Druga - chce wszystko pokrywać zabawnie
Świetną liberią!...

[...] Zakrywająca?... cieszy znów inaczej:
Pokaż jej łez źródło?... ona odpowiada:
„Nie trzeba zważać na to... co? to znaczy!
Może - deszcz pada.¹⁹³”

Warto podkreślić, że *Będzie wojna* Konopnickiej można odczytywać także jako głos o zniewoleniu formą percypowania rzeczywistości, gdyż podsumowanie noweli stanowić może

¹⁹² A. Asnyk, Sonet XXX, [w:] tegoż, *Poezje*, wstęp S. Lichańskiego, Warszawa 1975, s. 600-601.

¹⁹³ C. K. Norwid, *Sieroctwo*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Gomułki, Warszawa 1968, s. 408-409.

przewrotna rada w postaci hipotetycznej, odautorskiej sentencji: bacz, by wzrok nie przesłonił ci myśli – bacz, by myśl nie zaćmiła ci wzroku¹⁹⁴.

Co ciekawe – w Prusa *Wędrówce po ziemi i niebie* narrator (jak można mniemać – *porte parole* autora) jeszcze na stosunkowo długo przed zaćmieniem słońca – niczym wizjoner lub przenikliwy obserwator – spostrzega czarny, zdumiewający swym widokiem księżyc. Jednak poza narratorem nie widzi go nikt. Sytuacja ta może stanowić wart uwagi motyw *a rebour's* w stosunku do tego obecnego w wydłosie noweli *Będzie wojna*. W dniu przynoszącym tak niezwykle zjawisko astronomiczne (19 sierpnia 1887 roku), w rzeczywistości pozaliterackiej istotnie realizuje się sugestia, że widzący mogą się stać ociemniałymi. Świadczy o tym konstatacja:

Nagle [...] ze zdumieniem widzę, może o łokieć nad horyzontem, krążek czarny, w dolnej mniejszej połowie zasłonięty chmurą, w kilku miejscach powierzchni poplamiony szarymi obłoczkami, ale mimo to wyraźny, szczególnie z boków.

Domyślam się, że słońce już weszło nad horyzont, lecz nie pokazało się, gdyż zakrywa je, prawdopodobnie w górnej części, księżyc. Rzadkie chmury odegrały przy tym rolę szkła okopconego.

— No, patrzcie panowie, widać księżyc — mówię [...].

Odpowiedziano mi wybuchem śmiechu. Filistrowie krzycząc i machając rękami, patrzyli — [...] trzeci na mnie, a czwarty wyrwał mi z rąk lunetkę [...] i oświadczył, że nic nie widzi.

Tymczasem obłoki zasnuły księżyc.

— Ale wierzcie mi, że go widział — mówię.

— [...] ślepy jesteś i chcesz wiedzieć to, czego kilkaset osób nie widziało. [...]

*Mimo to jestem pewny, że przez chwilę widziałem czarny krąg w miejscu wschodu słońca*¹⁹⁵.

W *Będzie wojna* stary wiarus stopniowo traci łączność ze światem opartym na wizualności. Z czasem zostaje więc pozbawiony zinterioryzowanego układu przestrzeni i zdolności do interpretowania topografii własnego ciała. Niemożność odnoszenia się do

¹⁹⁴ Zob. P. Michałowski, Zobaczyć, żeby zrozumieć – zrozumieć, żeby zobaczyć. Dwa typy doświadczenia w poezji, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 511-527.

¹⁹⁵ B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 109-110.

wzrokowych emblematów i matryc otoczenia stanowi dla niego najistotniejszy problem mentalny, chociaż tytuł utworu czy zogniskowanie treści wokół motywu oczekiwania na kometę bynajmniej na to nie wskazują.

Osadziwszy losy starca w rzeczywistości nietypowych doświadczeń zmysłowych, autorka wywodzi z nich pytania o wymiary ludzkiej ślepoty. Jej bielmo często przesłania bohaterom drogowskazy sumienia, co sprawia, że wybierają oni indyferentyzm dotyczący wielu sfer życia.

Podobnie dzieje się w *Świecie i ślepej dziewczynie* Adolfa Dygasińskiego. W noweli trudno jednak odróżnić, kto już tej chorobie uległ, a kto jej się ustrzegł. Nie jest od niej wolna nawet tytułowa bohaterka małej prozy, chociaż wydawałoby się, że jako pozbawiona wzroku będzie uosabiała pełnię duchowego zdrowia. Jej oryginalne podejście do rzeczywistości odbieranej pozawzrokowo (poza stereotypami, powoduje jednak, że pojęcie oraz definicja duchowej normy także stają się rozmyte i dyskusyjne.

Rozdział 4

Dylematy poznania w *Świecie i ślepej dziewczynie* Adolfa Dygasińskiego

W okowach zasad

Do rzadko odkrywanych „kamieni szlachetnych” w nowelistyce Adolfa Dygasińskiego bez wątpienia należy między innymi opublikowana w 1884 roku nowela *Świat i ślepa dziewczyna*. W powyższym tekście pisarz przybliża odbiorcy krąg interesujących doświadczeń poznawczych niewidomej bohaterki. Tej kwestii Dygasiński poświęca wiele miejsca, mimo że utwór nie jest obszerny. Cechuje go raczej lapidarność oraz konkretność w odniesieniu do fabuły i roztrząsań abstrakcyjnych, co kontrastuje z detalicznością opisów samostrzałskiej przyrody. W tym wypadku nie jest to bynajmniej przejaw ewentualnych grafomańskich skłonności pisarza, ponieważ rozległość tych deskrypcji ma na celu przede wszystkim – kreowanie obrazu przestrzeni bliskiej tytułowej bohaterce utworu oraz możliwie jak najpełniejsze zaangażowanie wyobraźni odbiorcy w poznawanie bezwzrokowego, lecz wielozmysłowego świata jej percepcji¹⁹⁶.

W szkicu rekapitulującym literackie dokonania Adolfa Dygasińskiego w kręgu naturalizmu Ewa Paczoska wspomina o potrzebie powstania monografii twórczości tego autora. Jakkolwiek od wypowiedzenia tych słów minęło dwadzieścia lat, niewiele się w tej mierze zmieniło. Wprawdzie istnieją prace traktujące o jego pisarstwie, jakie dotyczą wybranych aspektów (na przykład nowelistyki chłopskiej lub innych, wybranych tekstów z zakresu literatury i pedagogiki), lecz monografia *sensu stricto* dotąd nie ujrzała jeszcze światła dziennego:

Witkiewicz i Sygietyński, jak zaświadcza ich korespondencja, pragnęli, każdy z osobna, napisać monografię o życiu i twórczości Dygasińskiego. Jednym z pomysłów niezrealizowanego nigdy dzieła jest formuła interpretacyjna, którą posługuje się Sygietyński w liście do Piotra Chmielowskiego. Píše mianowicie o Dygasińskim jako o „genialnym

¹⁹⁶ Zob. H. Bergson, *O wyborze obrazów dla wyobrażenia – rola ciała*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków 2011, s. 19-75.

barbarzyńcy”, samorodnym niejako talencie, który niewiele skorzystał z dorobku nowoczesnej kultury zachodnioeuropejskiej. Można by nazwać autora Beldonka „barbarzyńcą” wtedy, gdy bez świadomości używanych środków organizuje swe eksperymenty na modłę Zoli, nie rozumiejąc konsekwencji warsztatowych, które niesie literatura naturalizmu. Natomiast w twórczości dojrzałej Dygasiński samodzielnie (choć nie zawsze udatnie) łączy inspirację naturalistyczną z własną propozycją literatury ludowej i mitologii natury. [...] Wiele poszukiwań twórczych Dygasińskiego okazało się zboczeniem na manowce, ale niektóre całkiem nieoczekiwane okazują się oryginalne i nowe¹⁹⁷.

Tymczasem starsza z panien Dębołuckich jest jedną z mieszkanek dworu w Samostrzałach. Zbiorowość ta stanowi rodzinną, szlachecką mikrospołeczność przywiązaną do pieczołowitego kultywowania form. Wpływają one znacząco na kształt każdej ze sfer ludzkiego życia we dworze. I tak pierwszy, najbardziej elementarny z aspektów dotyczy więc tego, z kim należy utrzymywać stosunki, a z kim koniecznie trzeba tego unikać.

Przestrzeganie kanonu form determinuje także uporządkowany tok zajęć domowych oraz hierarchię ról przypisanych każdemu ze służby i domowników. Wszechobecne sformalizowanie nie omija również stylistyki języka dozwolonego konkretnym bohaterom, a używanego w Samostrzałach.

Natomiast za najważniejszą ze zbioru zasad uznać można dbałość o zachowanie zewnętrznych, wizualnych oznak świadczących o nienagannym realizowaniu w tym miejscu społecznie aprobowanych reguł¹⁹⁸. Hipotetycznego gościa przekonywałby do tego chociażby wzorowo uporządkowany ogród ulokowany przed dostojnie prezentującym się domostwem:

Dwór w Samostrzałach był wytworny, wygodny więcej niż zwykły dom szlachecki. Był to dom piękny, którego ganek pod balkonem poprzedzały cztery jak śnieg białe kolumny. A na obszernym kamiennym balkonie stały wielkie wazony z drzewami pomarańcz i cyprysów. Przez uroczą aleję wjeżdżałeś w bramę dziedzińca, środek którego stanowiła prawidłowo kolistą

¹⁹⁷ E. Paczoska, *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, praca zbiorowa pod red. D. Knysz-Rudzikiej, J. Kulczyckiej-Saloni i E. Paczoskiej, Warszawa 1992, s. 161.

¹⁹⁸ Zob. E. Grzelakowa, *Kategoria przestrzeni w obrazie językowym współczesnego polskiego ogrodu ozdobnego*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i innych dziedzin sztuki*, pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005, s. 193-206.

*murawa, otoczona zielonymi słupkami i łańcuchem rozwieszonym na słupkach w girlandę. Po bokach roiły się klomby bzów, akacyj, leszczyny i jaśminu*¹⁹⁹.

Zatem już z inicjalnych stwierdzeń deskrypcji wynika, że przestrzeń oraz mikrozbiorowość są tu ściśle poddane rygorowi przestrzegania zasad. Widać także, iż w zależności od statusu i poglądu jej członków, dzieli się ona na dwie nieformalne grupy. Pierwsza z nich skupia tych rozkoszujących się kultywowaniem wspomnianych form, a także pielęgnowaniem ich nieskazitelnej czystości. Ponadto dotyczy to naturalnie płaszczyzny wizualnej – tak oczywistej w swej istocie i dostrzegalnej z łatwością dla każdego. Świadczy o tym między innymi obraz szlacheckiego dworu nakreślony na początku opowiadania przez Dygasińskiego.

Ale kreację wizerunku dworu w Samostrzałach autor podsumowuje w taki sposób, że czytelnik może być niemal pewien, iż – stanowiąc tak doskonałe, że aż nierealne odzwierciedlenie ziemskiej harmonii – zostanie on poddany pewnego typu przekształceniom swej literackiej reprezentacji. W związku z tym zasadne wydaje się przypuszczenie, że będzie on przejawskrawiony, wykrzywiony – więc tym samym bliski karykaturze lub nawet grotesce²⁰⁰.

Natomiast inna z hipotez każe sądzić, że ideał ten zapewne ulegnie całkowitej destrukcji wskutek zdarzeń czy procesów rozciągniętych w czasie, jakie niszczą samostrzałską zbiorowość od wewnątrz. Tymczasem pisarz prezentuje nienaganny wizerunek mikrozbiorowości. Stąd też wieńczy opis hiperbolizacją pozornych cnót Juliusza Dębołuckiego:

Dom więc w Samostrzałach był bez zarzutu pod względem opinii sąsiedzkiej. Nigdzie bowiem nie umiano tak zręcznie i szczęśliwie godzić różnych kierunków, a jednocześnie piastować własnej godności i zaznaczać ogólnoludzkich interesów. Nikt i nigdy nie widział Dębołuckiego nieprzygotowanym. Był to człowiek pełen spokoju, powagi i wierny zasadom. (s. 14)

Jakkolwiek w utworze pojawiają się również i inni wchodzący w skład grupy mieszkańców Samostrzał, niełatwo ich dostrzec spoza budzącej podziw symetrii ogrodowych

¹⁹⁹ A. Dygasiński, *Świat i ślepa dziewczyna*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 18, *Nowele i opowiadania*, t. 5, pod red. B. Horodyskiego, Warszawa 1951, s. 5. Dalsze cytaty według tego wydania.

²⁰⁰ Zob. H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 295-309.

klombów. Żyją oni niejako na uboczu mikrozbiorowości oraz dostrzegają przebrzmiałość form i wyzierającą z nich pustkę. Co ciekawe, to jednak wyłom w kanonie form obowiązujących w rodzinnym domu (Klary i Zosi – sióstr Dębołuckich) będzie stanowił w obrazku zaczątek intelektualnej intrygi, której nawet w najmniejszym stopniu nie sposób przyporządkować do dwóch najpopularniejszych jej rodzajów w sztuce – romansowej i kryminalnej²⁰¹.

Ponadto autor pozostawia obszerne miejsce dla sprawiającego wrażenie pozornie pobocznego, lecz w istocie głębokiego dyskursu filozoficzno-egzystencjalnego, jaki stanowi wpleciony w fabułę bieg autorskich rozważań na temat relacji pomiędzy innością, socjalną mimikrą a społeczeństwem jako zbiorowością jednostek myślących, postrzegających świat oraz egzystujących stosunkowo podobnie.

Zanim jednak Dygasiński zarysuje wskazany problem w noweli, czytelnik ma okazję zetknąć się z charakterystyką rodziców tytułowej bohaterki – niewidomej Klary. Jej ojcem jest Juliusz Dębołucki. Lubuje się on w obnoszeniu po świecie oznak praktycznej realizacji kanonu form kultywowanych w szlacheckiej zbiorowości. Ciężar tych reguł wydaje się nie stanowić dla niego istotnego brzemienia lub jakiegokolwiek powodu do skrupowania, lecz raczej przysparza mu dumy i satysfakcji, tym sposobem określając w sąsiedzkim otoczeniu jego uprzywilejowaną pozycję. Dlatego rozdział poświęcony nakreśleniu portretu tej postaci autor tytułuje znacząco – *Człowiek zasad*. Pisze więc o nim:

Dziedzic dóbr Samostrzały, pan Juliusz Dębołucki, był człowiekiem zasad, o czym wiedzieli wszyscy w jego domu i w okolicy. Widzę dziś jeszcze przed oczyma tę pięknie wyrosłą, kształtnie zbudowaną i pełną dystynkcji postać dorodnego szlachcica. Wiała od niego z dala powaga i jakby wyzywanie całej ludzkości do [...] czolobitnego szacunku.

Pan Juliusz [...] był najprzód konserwatystą [...]. I w ogóle, co się tyczy obrony wszelkich zasad, język był jedynym orężem pana Dębołuckiego. Wierzył on w wysoką wartość szlacheckiego klejnotu [...].

²⁰¹ Zob. A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur*, [w:] tejże, „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 95-118.

Dziedzic Samostrzał był też poniekąd filantropem, lubił niezmiernie mówić o szczęściu ludzkości, o podnoszeniu dobrobytu klas roboczych i o obowiązkach stanu rycerskiego względem plebsu. (s. 10-11)

Nie sposób zignorować faktu, że deskrypcja zwracającej uwagę aparycji samostrzańskiego dziedzica wydaje się wysoce kongruentna z literackim przedstawieniem szlacheckiej, męskiej powierzchowności bohatera, jaką Henryk Sienkiewicz umieścił w *Bez dogmatu*. Warto więc ją w tym kontekście przytoczyć:

Za młodu był to człowiek niezmiernie świetny tak pod względem powierzchowności, jak umysłu. [...]

Z dawnej świetności zewnętrznej pozostało tyle, że dziś jeszcze jest to jedna z najpiękniejszych i najszlachetniejszych głów, jakie w życiu spotkałem. Malarze są tego samego zdania, a niedawno jeszcze jeden z nich mówił mi, że doskonalszego typu patrycjusza trudno sobie wyobrazić²⁰².

Leon Płoszowski sytuuje odnarratorskie wyznanie związane z wyjątkowym wyglądem własnego ojca już na początku pisanego przez siebie pamiętnika. Nawiązując do bliskiego doskonałości wizerunku wspaniałego protoplasty, syn odnosi się w ten sposób do głębokich źródeł własnej osobowości, których piętno *geniusz bez teki* (na swoje nieszczęście) jest w stanie tylko naśladowczo powielać, a nie twórczo przekształcać i modyfikować. Zatem powierzchowność obu męskich, szlachetnie urodzonych bohaterów budzi podziw i zapewnia należny im respekt otoczenia. Dlatego są oni utożsamiani z wzorcowymi przykładami wyglądu zewnętrznego, jakim powinien się odznaczać posiadacz herbu, nazwiska oraz ewokowanych przez nie dóbr.

Niewiele zmienia tu nawet fakt, że bogactwo kolekcjonera rzymskich, antycznych osobiwości jest nieporównanie większe od majątku Dębołuckiego, któremu trudno jednak przypisać miano arystokraty w każdym calu – w przeciwieństwie do (prześwietnego wykształceniem, stanem posiadania i zastępem antenatów) ojca młodego adoratora Anielki.

W opisie powierzchowności ojca Klary Dygasiński podkreśla jednak znamioną rysę na tym wizerunku, gdyż walka w obronie zasad dziedziczonych wraz z prawem do herbu

²⁰² H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Wrocław 2000, s. 7-8.

ogranicza się w przypadku Dębołuckiego wyłącznie do popisów oratorskich. Dlatego też pisarz wspomina o tym, że bohaterowi nie były obce tak szerokie terminy jak: „postęp”, „cywilizacja”, „altruizm”, „humanizm” czy „ekonomia polityczna”. Ale słowa te stanowią jedynie pozór duchowego rozwoju Juliusza Dębołuckiego. Próba egzystowania tych szczytnych pojęć tylko w sferze werbalnych deklaracji stanowi tu bowiem autorska konstatacja, że w samostrzalskim gospodarstwie ulepszeń mogących wynikać ze znajomości przez dziedzica wymienionych powyżej terminów nikt nie wprowadza. Skoro więc w folwarku plonów dotychczas nie brakowało, a właściciel w zadziwiający sposób znajdował środki na prowadzenie wystawnego życia, można było nierozsądnie pozostawić folwarczne sprawy ich cyklicznemu, niemal samoistnemu biegowi.

Ponadto Juliusz Dębołucki prezentuje typ umiejętnie maskującego się, salonowego dyletanta, który okrągłymi frazesami potrafi zająć stanowisko na każdy temat. W oczach arystokratycznej społeczności zdolność ta przynosi mu nobilitujące miano człowieka dogłębnie obeznanego z wszystkimi dziedzinami życia. Toteż pisarz konkluduje ironicznie:

Polityk, moralista, rozjemca, teoretyk, agronom, filozof, muzyk i znawca teatru oraz europejskich galerii [...]. (s. 11)

Ale ten człowiek odznaczający się doskonałym wyglądem, przechowujący w swym gabinecie kolekcję cennych, pięknych i nieprzydatnych przedmiotów, jest narcyzem i konformistą, gdyż los innych (poza jego własnym) *de facto* go nie interesuje:

W gruncie rzeczy człowiek ten nie kochał nikogo oprócz własnej osoby; czasem jednakże przypominał sobie rozmaite zasady wygłaszane przez siebie, dostawał wtedy kulaka od sumienia i szedł do żony, brał dziecko na kolana, popieścił nieco, po czym wychodził z satysfakcją ojca rodziny, który spełnił swoje obowiązki. (s. 12)

Dębołucki nie umie oddać się z zaangażowaniem roli ojca, pełni ją więc sporadycznie – jakby od niechcenia i z małżeńskiego obowiązku. Zatem w obrębie charakterystyki dziedzica Samostrzała wyraźnie zaznacza się swego rodzaju wewnętrzne rozdwojenie. W ramach osobowości bohatera spina ono kłamrą *multum* przywdziewanych przez niego masek pozorów, jakie mogą i muszą podziwiać inni, a obok nich niemały zasób skrzętnie ukrywanych przez niego przed innymi i samym sobą mentalnych niedoskonałości, zaniedbań i wykroczeń przeciw kanonowi głoszonych przez siebie zasad.

Za najbardziej wymowny wśród nich można uznać przykład, o jakim wspomina Dygasiński, gdy przygląda się zainteresowaniom pana Dębołuckiego i sposobowi wydawania przez niego pieniędzy. Wprawdzie początkowo pisarz stwierdza, iż bohater nigdy nie odmawiał ich żonie, ale zaraz dodaje sarkastycznie, że dziedzic wydawał wiele, inwestując głównie w *artystki dramatyczne*.

Dziewiętnastowiecznemu czytelnikowi ta peryfrazą sugerowała po prostu permanentne, małżeńskie zdrady, do jakich zapewne dochodziło podczas licznych wyjazdów pana domu. Jak wiadomo – w powszechnym wówczas przekonaniu – aktorce blisko było do kobiety lekkich obyczajów. Na literackim gruncie niejednokrotnie i nader boleśnie doświadcza tego choćby Stella – wędrowną aktorka z Prusowskich *Emancypantek* czy Janka – początkująca w dziedzinie sztuki obdarzanej natchnieniem przez Melpomenę – tytułowa bohaterka Reymontowskiej dylogii *Komediantki* i *Fermentów*.

Od męskiego bohatera przedstawionego właśnie w taki sposób nie warto byłoby się nawet spodziewać dojrzałego stosunku do niewidomej córki. Jest tak w istocie, bowiem – jak się okazuje – w tym względzie nie odbiega on w żadnej mierze od identycznego postępowania swej drugiej żony – macochy Klary. Można powiedzieć, że ta kobieca bohaterka stanowi najodpowiedniejsze dopełnienie wizerunku swego towarzysza życia.

O tej bezbarwnej postaci aspirującej do miana arystokratki Dygasiński mówi:

Na moje nieszczęście zapomniałem imienia pani Dębołuckiej... Tak jej jakoś dziwnie było na imię. Ilekroć chcę sobie to imię przypomnieć, nastręczają mi się wyrazy: Apatia, Wenecja, Italia, Idio... idio... No, nie wiem, jak jej było na imię!

Co do rozumu, niewiasta owa miała wiele podobieństwa z ptakiem Junony, na punkcie zaś małżeńskiej zazdrości podobną była do samej Junony i to w przystępie nerwowego ataku. Pani ta pochodziła z dużej i zamożnej rodziny, tuszę miała znaczną, rysy grube, pretensje i wymagania ogromne; grała biegle na fortepianie, mówiła pysznie po francusku; jednym słowem stanowiła to, co się w zwykłym dialekcie nazywa damą wielkiego świata. (s. 13)

Stąd też pod względem horyzontów umysłowych pisarz przyrównuje panią Dębołucką do pospolitej gęsi, sugerując przy tym, że brzmieniu imienia bohaterki niedaleko było do miana idiotki, w efekcie czego czytelnik nie pozna go w ogóle w fabularnym toku

opowiadania. Mimo swych ograniczeń w utworze macocha Klary stanowi jednak kobiecy bastion towarzyskich zasad charakteryzujących tę elitarną grupę społeczną²⁰³.

Tymczasem podejście bliskie do tego, jakie projektuje Norwidowski podmiot liryczny na temat pani baronowej w *Nerwach*, reprezentuje pani Dębołucka względem *prostego, zepsutego narodu*.

Pani Dębołucka, oderwana od świata zwyczajnych ludzi, żona Juliusza Dębołuckiego – gdy tylko w formalnych obwarowaniach samostrzalskiej twierdzy pojawi się jakikolwiek wyłom lub chociażby jego zaczątek – niezwłocznie sięga po oręż pouczających rozmów z Zosią, a napominających niepoprawną Klarę. Obie siostry przekonują się więc, że (aby uniknąć gniewu pani domu), warto pójść śladem refleksji – raczej ironicznej niż cynicznej – obecnej w Norwidowskich *Marionetkach*, ponieważ podmiot liryczny podpowiada tu potencjalne *antidotum* na gnębiącą uparcie egzystencjalną przypadłość salonowych dyletantów:

Lub jeszcze lepiej - znam dzielniejszy sposób

Przeciw tej nudzie przekłętej:

Zapomnieć ludzi, a bywać u osób

- Krawat mieć ślicznie zapięty...²⁰⁴!

Podczas gdy samostrzalskie życie dworskie i gospodarskie toczy się spokojnym torem, matka Zosi realizuje swe macierzyńskie powołanie, pracowicie wtłaczając młodszą córkę w przyciasny gorset form, których znaczenia nie może ona jeszcze do końca pojąć. Wielka dama jednak nie tłumaczy jej istoty salonowych zasad z łatwością i polotem:

- Dlaczego mi mamusia i mademoiselle Elise nie pozwalają chodzić nigdzie samej tak jak Klaruni?

- Bo widzisz, Zosiu, między prostych ludzi taka panienska chodzić nie powinna! - rzekła Dębołucka.

- A dlaczego, ja, mamusiu, chodzić nie powinna? - badała ciekawa Zosia.

- No, no - nauczyłabyś się różnych brzydkich słów... Popsułałabyś się... moja Zosiu! (s. 15)

²⁰³ A. Dygasiński, *Krytyka tradycyjnych form wychowania*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 8.

²⁰⁴ C. K. Norwid, *Marionetki*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 388-389.

Okazuje się więc, że – jak to często bywa w trakcie nieumiejętnie prowadzonej, dziecięcej edukacji – nauki żony dziedzica Dębołuckiego przynoszą wręcz odwrotny skutek od tego pożądanego. Stąd blisko już do sedna problemu prezentowanego w utworze, gdyż w związku z kategorycznym zakazem matki Zosia za wszelką cenę chce poznać owe *brzydkie wyrazy*, jakimi posługują się prości ludzie.

Poważny lokaj Ignacy zna swoje podrzędne, acz wcale nie najniższe miejsce w domowej hierarchii. Dlatego nie myśli przyłożyć ręki do spełnienia tak niecnego czynu, na dodatek stojącego w sprzeczności z wolą pani domu. Przemyślna Zosia sięga więc nieco niżej i namawia na zakazane, nieprzystojne zwierzenia Piotrka – chłopaka służącego pomocą Ignacemu:

- Żebyś miała zginąć, muszę usłyszeć parę brzydkich wyrazów - myślała sobie po kryjomu.

Jakoż tego dnia o zmroku poczęła się skradać do kredensu. [...]

- A, to panienka... - mówił Piotrek także cichym głosem. - Czego panienka chce ode mnie?

- Umiesz ty jakie brzydkie wyrazy, Piotrusiu? - pytała po cichutku Zosia. [...]

- Mów, Piotrusiu, mów zaraz!... Widzisz, ja cię pocałuję...

I z tymi słowy objęła rączkami szyję chłopaka, a na twarzy jego złożyła szczerzy pocałunek dziecka niewinnego. Odskakując zaś parę kroków cała zapłoniona i zaperzona zawołała głośniej i rozkazująco:

- Powiedz mi zaraz!

Piotrek nie był w stanie oprzeć się prośbie takiej i takiemu rozkazowi, więc począł mówić:

- O, na wsi panienko, ludzie strasznie klną: psiakrew, psiajucho, psiakość, psiaduszo, psianogo, bezkurcyja, zatracona, zacieczona, wciurności, cholera, psiamać, psiesadło, psi flaku!

- *O, o! Jakie to wszystko zabawne!... Ale co w tym jest brzydkiego?* - mówiła Zosia. - *Niektórych wyrazów zupełnie nie rozumiem, muszą być niepolskie. No, ale psia-krew, psianoga, to przecie po polsku: krew psa i noga psa, tacinego Hektora. [...]*

- *Widzi panienska, ludzie na wsi mówią takie wyrazy do człowieka, którego nie lubią.* (s. 16-18)

Aby uzyskać od Piotrka wiedzę o zasobie przekleństw używanych na wsi, dziewczynka bynajmniej nie stosuje gróźb, lecz chłopca podobnego do niej wiekiem kusi dziewczęcym wdziękiem powoli rozwijającej się kobiecości. Dziecięcy pocałunek stanowi tej gry efektowne, podstępne, ale bardzo skuteczne przypieczętowanie. Piotrek więc wyznaje wszystko, co wie, i tłumaczy, jak tylko potrafi.

Jednak płocha córka Dębołuckich na tyle nie zdaje sobie sprawy z istnienia niewidzialnej przepaści dzielącej ją od *chłopaka kredensowego*, że zupełnie nie dba ani o zachowanie tajemnicy, ani o to, aby ochronić przed niechybną karą swego chłopskiego informatora. Nie rozumiejąc zatem delikatnej natury posiadanej przez siebie wiedzy, natychmiast zaczyna ją stosować w praktyce. Dziecko nie odczuwa bowiem granic, znaczenia i właściwości językowego tabu, z którym – jako panna Dębołucka – ma obowiązek się pogodzić i respektować bez jakichkolwiek odstępstw. Wszczyna więc niebawem radosną bieganię po domowych pokojach, obsypując nielubianą guwernantkę (pannę Elizę) określeniami dopiero co zaczerpniętymi ze środowiskowej wiedzy Piotrka, bez żenady wyśpiewując je pełnym głosem. Tym samym skazuje więc naiwnego chłopca na gniew pani dziedziczki, a co za tym idzie – na surową karę skwapliwie wymierzoną przez zaciętego Ignacego.

Tak więc do obszernego wykładu moralizatorskiego pani Dębołuckiej w kwestii konieczności przestrzegania stosownych zasad odpowiednich dla wysoko urodzonych kobiet dochodzi w trakcie swego rodzaju werbalnego śledztwa, jakiego podejmuje się macocha niewidomej dziewczyny, aby wymóc na niej wyznania o miejscu i okolicznościach ukrycia przez nią Piotrka²⁰⁵. Jednak nieoczekiwanie pani domu brzemień ciężkiego występku przeciw szlacheckiemu kanonowi zasad przenosi z rodzonej córki, która zainicjowała faktycznie

²⁰⁵ Zob. M. Jonca, *Ociemniała dewotka, wilczy żywiciel, „niezdara zwany czubkiem” – dziatwa w nowelach Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006, s. 288.

sytuację bezprecedensową we dworze, na Piotrka. Dębołucka jest również skłonna w najwyższym stopniu obciążać winą za złamanie domowego tabu swą niewidomą pasierbicę – Klarę.

Podsumowując istnienie świata postaci w utworze Dygasińskiego, Anna Kalinowska mówi:

*[...] obraz ślepej dziewczynki zgodnie z romantyczną manierą jest idealizowany, co na tle dominującej w kreacjach innych bohaterów karykatury (ojciec, macocha) podkreśla jego wyraźnie polemiczny charakter*²⁰⁶.

Nie negując polemicznego charakteru obrazka, jaki akcentuje badaczka, pewne wątpliwości może budzić opis sylwetek rodziców obu panien Dębołuckich jako karykaturalnych oraz określenie Klary mianem wyidealizowanej. Sądzę jednak, że Dygasiński w charakterystyce postaci rodziców i ich niewidomej córki zawarł oczywiście – jako jeden z wielu – (odpowiednio) element parodystyczny i odrobinę literackiej idealizacji. Ale dziecko bez skazy i karykaturalnie zaprezentowani państwo Dębołuccy mimo wszystko przedstawiają profile charakterologiczne bogatsze w odcienie niż stwierdza interpretatorka.

W trakcie rozmowy wychodzi więc na jaw, iż pozbawiona wzroku dziewczyna – kierowana rzeczywistym współczuciem – ukryła przerażonego *chłopaka kredensowego* w ogrodowym domku. A ponieważ stało się to nocą i oboje wyszli oknem pokoju panny Klary, oburzenie samostrzałskiej dziedziczki jest tym większe a jej wymowa staje się jeszcze bardziej potoczysta:

- Nie gniewa, nie gniewa! - mówiła opryskliwie macocha. - Tu nie o mój gniew chodzi. Ja tu ciebie mam na względzie, twoje własne dobro, twoją opinię. Bo dobrze urodzona kobieta we krwi już powinna mieć szlachetne zasady. Inaczej czymże się odróżni od zwykłego motłochu. A oprócz tego, czyż nie mówię ci zawsze, jakie Bóg włożył obowiązki na szlachetne rodziny? I ty, moja kochana, wszystko to zdeptałaś! (s. 38)

Dziewczyna, podobnie jak wcześniej jej przyrodnia, młodsza siostra, nie może pojąć, dlaczego macocha tak zdecydowanie gani ją za sprzeniewierzenie się kanonowi

²⁰⁶ A. Kalinowska, *Ślepoty w literackich obrazach. Choroba czy łaska?*, [w:] *Sytuacja dzieci we współczesnym świecie w świetle literatury i medycyny*, cz. 5, praca zbiorowa pod red. E. Łoch, A. Papierkowskiego i G. Wallnera, Lublin 2007, s. 132.

obowiązujących we dworze reguł, czyli za pomoc szukającemu jej chłopcu. Światowa dama zatem, odpierając napór niewinnych, intuicyjnych, dziewczęcych przekonań, posługuje się odniesieniami zaczerpniętymi wyłącznie ze sfery racjonalnej, jawnie dalekiej i z gruntu obcej światopoglądowi i postępowaniu niewidomej bohaterki.

Dlatego argumenty, jakie stosuje Dębołucka, wprowadzają Klarę jedynie w mentalną dezorientację oraz prędko narastające zakłopotanie. Powodują one również, że wyraziście ujawnia się wtedy – przedtem w rodzinie niedostrzegana lub ignorowana – swoistość zasad wyznawanych przez starszą córkę Juliusza Dębołuckiego. Pieczołowicie przechowuje je ona w pamięci jako świadectwo miłości do zmarłej wcześniej matki. Narrator bowiem konstatuje:

Kiedy ją matka odumarała, miała pięć lat zaledwie, jednakże w czystej i samotnej swej duszy przechowała wiernie nauki i drogi obraz swej rodzicielki. (s. 38)

Kompromitujące przejawy negatywnej postawy obojga rodziców względem skrzywdzonego przez los dziecka długo pozostają skryte w samostrzałskiej mikrospołeczności. Ale kiedy dochodzi do przełomu ujawniającego nietrwałość i smutną fasadowość rodzinnych relacji, dopiero wówczas ma możliwość uwidocznić się odcień swoistej odrazy wobec Klary²⁰⁷.

Jednak przyczyny nieczułego stosunku Dębołuckich do starszej córki wydają się psychologicznie złożone. Na jego obraz składają się świadectwa ewidentnej obojętności względem dziewczynki, jak również daleko posunięta ignorancja w kwestii zapewnienia Klarze godnej, jak najlepszej przyszłości. Natomiast za największą przewinę z pewnością można uznać ze swej natury jałową, bierną litość, którą oboje Dębołuccy wyrażają na każdym kroku – tak w obecności dziewczynki, jak i przede wszystkim w otoczeniu obcych:

Ilekoć była mowa o tej panience, oboje Dębołuccy zawracali sentymentalnie oczyma, mówiąc z westchnieniem:

- Biedne dziecko! Nieszczęśliwa ofiara życia! (s. 22)

Co istotne, Dygasiński wspomina o tym ironicznie, tym samym zdecydowanie ganiąc postępowanie krótkowzrocznych rodziców utwierdzających niewidomą dziewczynkę w

²⁰⁷ Por. A. Dygasiński, *Krytyka tradycyjnych form wychowania*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 7.

poczuciu niższości i społecznej nieprzydatności jej ułomnego życia²⁰⁸. Te wpajane przez lata przekonania (wyrażane przez bohaterkę wprost) znajdują wyraz w rozmowach z księdzem Inocentym, ale też stanowią jeden z głównych powodów lubowania się Klary w samotnym przebywaniu wśród roślin i zwierząt, a nie wśród ludzi.

Warto dodać, że pani Dębołucka nie dostrzega bynajmniej, że rodzicielskimi, nawarstwiającymi się zaniedbaniami to ona w największej mierze przyczyniła się do diagnozowanego przez nią w wielkim rozgoryczeniu i złości mimowolnego ukształtowania się mentalnego profilu pasierbicy. Swego rodzaju impas powoduje również fakt, że sama (wraz z mężem) w żadnej mierze nie potrafi takiej postawy zaakceptować.

Narrator podsumowuje niezrozumiały dla młodszej siostry stosunek obojga rodziców do niewidomej w interesujący, oddzieicięcy sposób. Przytacza więc myśli chimerycznej Zosi będącej – jak mówi Dygasiński – *dobrym i złym duchem domu* w Samostrzałach:

- *Przecież nikogo tak nie kocham jak Klarunię! Tu się zastanowiła przez chwilę...*

- *A mamę? - pytała sama siebie - Mamę kochać trzeba, ale dlaczego mama Klaruni tak nie kocha i nie pieści jak mnie? Mnie się zdaje, że i tatko nie kocha Klaruni. Dlaczego? Przecież ona jest także córeczką jak ja. Czy może dlatego, że ona ślepa? Ale cóż to za powód?*
(s. 29)

Siostrzana reakcja Zosi na dziwne i nienaturalne w jej mniemaniu zachowanie Dębołuckich wobec starszej córki stanowi świadectwo jej dobrego serca, ale pisarz bynajmniej nie dąży do idealizowania młodszej siostry Klary. Wspomina więc o odczuwanej przez wszystkich domowników zmienności nastrojów tej bohaterki, wybuchach nieopanowanej złości oraz o jej agresywnym zachowaniu wobec służby i uszczypliwościach wobec niewidomej, jakie także czasem się zdarzały. Obok tego jednak nie brak w niej podkreślanego przez autora (chwilami dojrzałego) pozbawionego litości czystego uczucia do przyrodniej siostry. To ono właśnie każe zastanawiać się dziewczynce, dlaczego Klarze wolno chodzić wszędzie, a ją krępuje sieć kategorycznych zakazów i nakazów, a przede wszystkim ogranicza niemal bezustanna obecność guwernantki i wciąż zainteresowanej nią matki.

²⁰⁸ Zob. B. Obsulewicz-Niewińska, „Nieobalamucona” wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu, Lublin 2008, s. 19-33.

Nie widząc, widzę inaczej

W myśl tytułu obrazka percepcja głównej bohaterki jest w opowiadaniu pozbawiona fizycznego wzroku²⁰⁹. Gdyby nie zastosowanie przez autora interesujących zabiegów artystycznych, które w utworze mają na celu wzbogacenie skali doświadczeń poznawczych Klary, odwzorowanie postrzeganej przez nią rzeczywistości mogłoby odstręczać wydźwiękiem zaiste pesymistycznym. Ale Dygasiński rozwiązuje tę kwestię zgoła inaczej, kształtując nietypowo wizerunek bohaterki:

Co innego Klarunia [...]. Ona [...] była zawsze szczęśliwą; musiała być szczęśliwą i dlatego, że ją ojciec obdarzył drugą matką, a następnie siostrzyczką. Bo Dębołucki mawiał, iż „żeni się dlatego jedynie, aby nieszczęśliwemu dziecku zapewnić opiekę”. Musiał się ożenić dla Klaruni! A że dostał za drugą żonę około stu tysięcy rubli posagu, to już wyraźnie jako nagrodę za ofiarę. Bóg jest dobry. [...]

O Klarunię nikt się nie troszczył w Samostrzałach. [...]

A ona nie czuła jednak swego nieszczęścia, rosła głównie wśród roślin ogrodu, spędzając tu życie na czynnościach ogrodniczych. (s. 14, 22)

Charakterystykę tytułowej bohaterki autor rozpoczyna wprowadzeniem tego rodzaju wzmianek, że – gdyby jedynie one stanowiły całość deskrypcji – świadczyłyby bezspornie o drażniącej stereotypowości opisu wyglądu i usposobienia Klary. Już na wstępie wokół jej imienia pisarz tworzy więc zbiór synonimów mogących budzić czytelniczy niepokój, ponieważ mogą one przywołać na myśl odwoływanie się do płytkiego sentymentalizmu. O Klarze pisarz mówi bowiem:

Cicha i spokojna, szesnastoletnia dziewczeczka, ślepa od urodzenia, sierotka bez matki [...], milcząca, poważna, ubrana skromnie w perkalikową sukienkę [...]. (s. 14, 22)

Autor nawiązuje więc do panującego powszechnie, zdroworozsądkowego przekonania, że człowiek dotknięty w jakiejś mierze przez los musi być ze swej natury nieszczęśliwy, bo – jak łatwo przewidzieć – w wyobraźni zbiorowej konkretna przyczyna wywołuje prędko swój

²⁰⁹ Por. R. Arnheim, *Światło, [w:]* tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 306-331.

widoczny skutek. Zatem, skoro na ludzkiej drodze pojawia się mentalny lub fizyczny ciężar, reakcję na niego bez wątpienia będzie stanowiło jawne dla otoczenia cierpienie.

Ale czy rzeczywiście? Dygasiński (niejako za Janem Władysławem Dawidem zapewne powiedziałby:

Myślenie wymaga pewnych znaków zmysłowych, ale te znaki mogą być bardzo rozmaite. Jeżeli nie mogą być [nimi - AW] postrzeżenia i obrazy przedmiotów, stają się nimi wyrazy, cyfry, symbole algebraiczne. Ślepo-głuchoniemi, jak H. Keller, myślą także wyrazami, ale te wyrazy są tu ruchy warg lub palców.

Myśl matematyka, filozofa odrywa się od konkretnej rzeczywistości i posługuje się umówionymi, oderwanymi znakami mowy zwykłej lub naukowej. Przy skłonności i ustaleniu się takiego oderwanego, wyrazowego myślenia, przy zwróceniu się umysłu niejako w głąb siebie — człowiek traci wrażliwość na rzeczy otaczające, będąc jednocześnie człowiekiem inteligentnym²¹⁰.

Klarze wszak chłonności umysłu i inteligencji odmówić nie sposób – o czym (choć po części) przekonują jej fabularne losy. Ale okazuje się również, iż początkowo rażący ton odnarratorskiej wypowiedzi niespodziewanie przeradza się w celnie wymierzone ostrze ironii, której wiele mieści się w surowej ocenie – niskich i cynicznych – małżeńskich (ściśle związanych z niechybnym, łatwym wzbogaceniem się) motywacji Juliusza Dębołuckiego, o których opowiadacz wspomina w kontekście niełatwego losu dziewczyny.

Tymczasem Dygasiński wiezie deskrypcję dalej, odsłaniając przed odbiorcą kolejne aspekty osobowości niewidomej bohaterki. Należą już one do tych zdecydowanie mniej typowych w obrębie literackiego kanonu i potocznego wyobrażenia. Pisarz uświadamia, że – mimo osamotnienia starszej panny Dębołuckiej i zaniedbywania jej przez rodziców – w dziewczęcym profilu emocjonalnym brak smutku, apatii czy przygnębienia. Narrator podkreśla natomiast widoczne szczęście Klary, która wtapia się w spokojny rytm swej egzystencji. Wiezie ją raczej w otoczeniu rozmaitych roślin i zwierząt niżli wśród ludzi sprawiających wrażenie tak dalekich. Można również sądzić, że w samostrzałskim ogrodzie bohaterka nauczyła się odnajdować naturalny porządek, harmonię i radość życia wynikającą z podstawowej jego własności – ciągłej (niezmiennej w swym trwaniu) zmienności egzystencjalnych przejawów, niebezpieczeństw i dróg.

²¹⁰ J. Wł. Dawid, *Inteligencja, wola i zdolność do pracy. Z rysunkami w tekście i na tablicy*, wstęp T. Tomaszewskiego, Warszawa 1966, s. 15.

Co godne podkreślenia, niejako w zastępstwie zmysłu wzroku, Klara zostaje przez autora wyposażona w zasób rzadkich, – wydawałoby się niezwykle – zdolności. Dygasiński bowiem wydobywa ich z zarysowanego na kartach noweli charakteru bohaterki rzeczywiście wiele.

Magdalena Jonca ocenia tę kwestię zupełnie inaczej, stawiając niewidomą w rzędzie innych bohaterów twórczości Dygasińskiego, których deprecjonują wskazane poniżej, stereotypowe określenia:

[...] Dygasiński za przedmiot swych obserwacji obierał dzieci przeciętne, zwykłe, takie, którym czegoś nie dostawało, dzieci „ze znakiem minus”, w pewien sposób ułomne, upośledzone, z „defektem”, nierokujące nadzwyczajnych nadziei rozwojowych, wrażliwych „inaczej” odmieńców, podważających zatem optymizm pedagogów przeświadczonych o skuteczności wypracowanych przez nich pedagogicznych dyrektyw.

*Takim dzieckiem jest niewidoma Klarunia, pasierbica pani Dębołuckiej, która swą wrażliwością nieomal „wrosła w świat przyrody ogrodowej”, ciekawa świata i zamieszkujących go stworzeń [...]*²¹¹.

Można by więc sądzić, że Klara nie reprezentuje jakichkolwiek interesujących właściwości postrzegania czy cech emocjonalnych godnych znaczniejszej uwagi.

Dzieje się wszak zupełnie inaczej, o czym dowodnie świadczy tekst utworu Dygasińskiego. Dobitnie uświadamiają to słowa Jana Władysława Dawida, który przy tej okazji powołuje się na wypowiedź wspomnianej już Helen Keller:

[...] jest poniekąd obojętne, o ile zmysły działają mniej lub więcej doskonale. Umysł potrzebuje materiału zmysłowego, ale jest do pewnego stopnia niezależny od rodzaju i ilości tego materiału. Ślepi na barwy — pomimo braku pewnej liczby wrażeń właściwych ludziom normalnym — nie wykazują bynajmniej niższej inteligencji. Osobniki pozbawione wszystkich zmysłów prócz dotyku, smaku i powonienia dochodzą jednak do znacznego rozwoju umysłowego — jak Helena Keller [...]

„Różnimy się jedni od drugich — mówi ona o sobie w swej psychologicznej autobiografii — nie zmysłami, ale użytkiem, jaki z nich robimy, wyobraźnią i wolą, z jaką szukamy prawdy poza naszymi zmysłami... Gdy ślepy trafi na wyrazy dotyczące barw, światła, mimiki, szuka i zgaduje tak długo, aż przez analogiczne wnioski ze zmysłów,

²¹¹ M. Jonca, dz. cyt., s. 288.

które posiada, zrozumie znaczenie tych wyrazów. Mam naturalną skłonność do myślenia, wyciągania wniosków tak, jakbym miała pięć zmysłów, a nie trzy. [...]”²¹².

Poniekąd ilustrując to przekonanie, pisarz analizuje szczegółowe wyznaczniki zdolności Klary. Koncentruje się więc na ogólnych właściwościach sposobu doznawania świata, jakie reprezentuje starsza z pańien Dębouluckich. Z uwagi na wyjątkową specyfikę takiego odbioru rzeczywistości warto go ująć przy pomocy metafory czterobarwnej nici Ariadny, którą Dygasiński powierza rękóm Klary. Dzięki niej niewidoma bohaterka otrzymuje możliwość swobodnego poruszania się po epistemologicznym labiryncie pełnym czyhających na nią, fizycznych niebezpieczeństw. Ich przyczynę stanowi brak pomocy wzroku, lecz ten niedobór w pewnym zakresie rekompensują wspomniane cztery barwy nici – właściwości reagowania na bodźce płynące z otoczenia. Niewidoma potrafi z nich efektywnie korzystać. I tak obecność wspomnianej, czterokolorowej nici polega na łączeniu przez bohaterkę czterech pozawzrokowych sposobów poznawania świata. Dlatego owa nić Ariadny nie pozwala niewidomej nigdy zbłądzić, upaść, ani nawet zaznać strachu w obliczu zjawisk przynoszonych przez rzeczywistość, mimo że skutek niemożności widzenia mogłyby się one wydawać (*a priori*) nieprzystępne, jeszcze bardziej obce i nieprzeniknione.

Jako pierwszą ze składających się na nią barw można spostrzec intuicję wiodącą Klarę ku samotnemu (więc samodzielnemu) poznawaniu i percypowaniu dostępnego jej fragmentu rzeczywistości, czyli przede wszystkim przestrzeni samostrzalskiego ogrodu. Warto także nadmienić, że to wspomniana intuicja stanowi wewnętrzną siłę sprawczą procesu tego rodzaju poznania.

Jeszcze zanim Klara zaprowadzi Piotrka do domku w spowitym nocą ogrodzie, pisarz pozwala się ujawnić niezwykłym zdolnościom niewidomej. Chłopak, nie mogąc zrozumieć pewności siebie i spokoju *starszej pańienki*, zadaje jej proste pytania, na które ona udziela mu równie prostych, lecz niewiele wyjaśniających odpowiedzi. Mimo tego jednak wcale nie udaje się chłopcu dociec istoty dziwnego talentu Klary:

- A jakże pańienka w nocy widzi? - zapytał Piotrek.

- Wcale nie widzę, mój kochany... Ja czuję tylko wszystko, słyszę, wiem, gdzie co jest. Inni ludzie to widzą, ja nie. (s. 25)

²¹² J. Wł. Dawid, dz. cyt., s. 14.

Dziewczyna jako własne, uświadomione filary poznawcze wskazuje zdolność odczuwania oraz umiejętność uważnego słuchania połączonego z ciągłym aktualizowaniem wiedzy o otoczeniu²¹³. Bohaterka zyskuje je w zetknięciu z nim, jak również w przebiegu procesu nabywania epistemologicznych doświadczeń.

Z kolei druga z własności, jaka odpowiada za trwałość czterobarwnej nici, a stanowi następny w spektrum jej mentalnych odcieni, jest wyobraźnia spacialna, rozwijana przez niewidomą bohaterkę obrazka drogą poznawczych, ponawianych systematycznie eksploracji. Uwrażliwia ona Klarę na pozawzrokowe odczuwanie odległości, stosunków wielkościowych między przedmiotami, ukształtowania terenu oraz właściwości charakterystycznych dla konkretnych miejsc²¹⁴.

W wyniku procesu uczenia się przewidywalna powtarzalność pojawiania się tych specyficznych grup ułatwia bohaterce ponowne, poprawne zidentyfikowanie określonych z nich oraz zlokalizowanie, co dziewczyna osiąga bez trudu, posługując się metodą *stricte* bezwzrokową.

W ten sposób mamy tu do czynienia z autorską realizacją jednej z tez Williama Jamesa, który w pewnym miejscu swego psychologicznego wywodu wyjaśnia:

Wrażenia zmysłowe, których raz doświadczymy, modyfikują układ nerwowy tak, że ich kopie powtórnie pojawiają się w umyśle, gdy pierwotny bodziec zewnętrzny przestał działać.

W umyśle nie może jednak powstać żadna kopia jakiegokolwiek rodzaju wrażenia, które nigdy przedtem nie zostało wywołane przez czynnik zewnętrzny.

Niewidomy może przedstawiać sobie obrazy wzrokowe, a głuchy - dźwięki, całymi latami po utracie wzroku lub słuchu; lecz nie da się sprawić, by człowiek głuchy od urodzenia wyobraził sobie dźwięk, a niewidomy od urodzenia wytworzył w sobie umysłową wizję. [...]

*Fantazja bądź wyobraźnia to nazwy nadane władzy tworzenia kopii tego, co raz zostało odebrane zmysłami*²¹⁵.

Stąd też – wprowadzając w czyn pomysł ukrycia dworskiego winowajcy w wybranej uprzednio lokalizacji, Klara okazuje spokój i rozagę, dzięki którym to wówczas ona może

²¹³ Zob. R. Arnheim, *Orientacja w przestrzeni*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 108-168.

²¹⁴ P. Francuz, *Przetwarzanie własności obiektu i własności przestrzeni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 157-158.

²¹⁵ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 261.

stać się przewodniczką dla oślepionego ciemnością chłopca. Tym samym ma ona sposobność przejąć rolę zazwyczaj pełnioną za dnia przez niego:

Tymczasem Klaruni wolno było chodzić wszędzie, gdzie tylko chciała.

I Klarunia chodziła wszędzie już to sama, już prowadzona za rękę przez małego chłopaka Piotrusia, który w kredensie praktykował na lokaja, a jednocześnie pożyczał swoich oczu pannie Klarze. (s. 14-15)

Warto podkreślić, że Dygasiński upodrzednia rolę lokajczyka jedynie do *pożyczania* oczu tytułowej bohaterce, co dowodzi jego bierności w spełnianiu życzeń *starszej panienki*. Trudno zaprzeczyć, że wspomniany służebny status tej funkcji wynika z niskiego stanu urodzenia lokajczyka. Piotrek bowiem bynajmniej nie opowiada niewidomej o otaczającym świecie, ani jej go nie objaśnia. Jak czytelnik ma okazję się przekonać, w istocie dzieje się odwrotnie.

Natomiast w innym miejscu – także w kontekście przewodniczej roli chłopca – nawiązując do zaczątku dworskiej intrygi, narrator dodaje:

W odleglejszych przechadzkach po polu używała Piotrka za przewodnika, zresztą i bez tego знаła dobrze miejscowość, choć pozbawiona wzroku.

Do jej to pokoju wpadł zestraszony chłopak, a przytuliwszy się do drzwi, z bijącym sercem nasłuchiwał, jak Ignacy z [buldogiem dziedzica Dębołuckiego - AW] Hektorem robili przegląd korytarza. (s. 22)

To wyjątkowe dla postronnych panowanie Klary nad otoczeniem w pełni ujawnia swą specyfikę, kiedy w reprezentowanym przez nią podejściu do mrocznej, dworskiej okolicy brak zabobonnego strachu i nieodpartej, irracjonalnej obawy, że nie jest się w stanie widzieć wokół czegokolwiek. W przeciwieństwie do logicznie dedukującej dziewczyny tak jednak myśli i odczuwa zatrwożony Piotrek. W okolicznościach wymagających zdecydowanego działania jej uwadze bynajmniej nie umyka szlachetny cel, jakim jest zaplanowana pomoc dworskiemu winowajcy:

- Proszę panienki, tak ciemno, ja nie trafię do tego domku... - jękał Piotrek. - I nie wyszedłbym nawet ze dworu, bo wszędzie pozamykane, a w kredensie śpi Ignacy i Hektor.

- Otworzę ci okno i wyskoczysz prosto do ogrodu! - odpowiedziała dziewczyna.

- *Po ciemku, to ja nie trafię, panienko! I boję się czegoś!...* - mówił chłopak.

- *To ty nie umiesz chodzić w nocy? A mnie wszystko jedno; w nocy chodzę tak samo jak i we dnie. Jeżeli deszcz nie pada, często w nocy wybiegam do ogrodu. Myślałam, że i tobie wszystko jedno.*

- *Ja tylko w dzień widzę, a w nocy to wtedy, gdy się światło pali* - odparł Piotrek.

- *Toś ty biedny, Piotrusiu, że w nocy chodzić nie potrafisz. Widać tylko ślepi ludzie w dzień i w nocy chodzić umieją. A ja to się i niczego w świecie nie boję, tylko tej mamy... i tatki się czasem boję.* (s. 24-25)

Niewidoma bohaterka nie pozwala więc zawładnąć sobą lękowi, lecz przejawia odwagę tym bardziej godną podkreślenia, że chłopca niełatwo przekonać do opanowania emocji. Jednak w końcu podąża on za panną Dębołucką, zupełnie nie umiając rozpoznać miejsc w ogrodzie, jakie wcześniej tylekroć odwiedzał w świetle dnia. Dlatego odkryte przez lokajczyka nowe umiejętności Klary zjednują jej szacunek i podziw chłopca.

W odniesieniu do wyjątkowych zdolności Klary warto zaakcentować interesujący aspekt rozważań Eugene'a Minkowskiego, do którego nawiązuje Marcin Polak. Co ciekawe, fenomenolog opisuje spacjalne odczucia człowieka w taki sposób, jak gdyby były one udziałem niewidomej bohaterki:

*Badania Minkowskiego kierują się także w przeciwnym kierunku: od tego, co ogólne i powszechnie uznawane za mające naturę czysto ilościową, ku temu, co konkretne. Ma to miejsce przy okazji rozważań dotyczących przestrzeni. Podczas gdy tę ostatnią pojmuje się zwykle jako obiektywną, trójwymiarową przestrzeń geometryczną, Minkowski mówi o przestrzeni pierwotnej, będącej jednocześnie zhumanizowaną i zdynamizowaną przestrzenią poruszeń duszy, które – pomimo swojej duchowości – pozostają w ścisłych związkach z ruchem w przestrzeni geometrycznej*²¹⁶.

Toteż z noweli Dygasińskiego wynika, że Klara ma nad lokajczykiem rzeczywistą, poznawczą przewagę, która może objawić się tylko nocą²¹⁷. Na gruncie pozaliterackim bywa ona powodem swoistej satysfakcji ludzi niewidomych, gdy w nieprzeniknionych ciemnościach

²¹⁶ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 128.

²¹⁷ Zob. B. Gałaj, *Umysłowa symulacja z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej. Przegląd teorii i badań*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 231-248.

mogą się stać doskonałymi przewodnikami osób na co dzień patrzących na świat bez jakichkolwiek wizualnych ograniczeń.

Podobne odczucie towarzyszy Klarze, łącząc się ze zdziwieniem bohaterki, że człowiek dokładnie widzący wszystko w blasku dnia, od chwili zapadnięcia zmroku staje się niejako pozbawiony dającej mu pewność siebie władzy wzroku. To właśnie w sytuacji odczuwanego nagle, dotkliwego niedoboru wyłania się więc ludzka potrzeba istnienia światła, aby oczy i mózg mogły należycie pełnić swoją funkcję. Gdy jednak spojrzenie traci swe (na co dzień uznawane za pewnik) właściwości, znajdujące się wokół przedmioty i otoczenie niby znanego miejsca stają się w pewien sposób obce, dziwnie dalekie i wcale nie oczywiste. Bohaterem obrazka doświadczającym nader boleśnie tego rodzaju mentalnej niewygody jest przecież kredensowy chłopak²¹⁸.

Warto nadmienić, że interesujące, literackie przetworzenie sytuacji nieoczekiwanego przewodnictwa reprezentuje fragment powieści Jose Saramago *Miasto ślepców*. Tutaj jednak mamy do czynienia z motywem *a rebours*, gdyż bohaterowie dotychczas widzący bez żadnych ograniczeń z niewiadomych przyczyn nagle tracą wzrok. Stają się więc bezradni i od tego momentu mogą liczyć już tylko na samych siebie.

Ale pośród szerzącej się prędko ślepoty żona lekarza – pierwszego z ociemniałych bohaterów – pozostaje zdrowa. Mimo tego decyduje się na odizolowanie w szpitalu wśród innych chorych, niespodziewanie doświadczonych przez los:

Nie jesteś ślepa, nie możesz tu zostać, masz rację, nie jestem ślepa, poproszę, żeby odwieźli cię do domu, powiem, że przyjechałaś ze mną przez pomyłkę, nie trudź się, stąd i tak nikt cię nie usłyszy, a jeśli nawet usłyszają, nie kiwną palcem, ale ty widzisz, na razie, za dzień lub dwa, a może za chwilę też oślepnę, uciekaj, proszę cię, nie bądź uparty, żołnierze nie pozwolą mi nawet wystawić nosa za bramę, wiesz, że nie mogę cię do niczego zmusić, [...] i dlatego zostanę, żeby ci pomagać, może przydam się też innym, ale nie wolno ci komukolwiek powiedzieć, że widzę, o kim ty mówisz, Chyba nie przypuszczałeś, że zostawią nas tu samych, To jakiś obłąd, masz rację, jesteśmy w domu wariatów.

²¹⁸ Zob. P. Francuz, *Przetwarzanie własności obiektu i własności przestrzeni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 157-158.

*Kolejni ślepcy przyjechali w grupie, Jednych powyciągano z łóżek, innych z samochodów*²¹⁹.

Tym niemniej kolejną z właściwości metaforycznej nici umożliwiającej siostrze Zosi poznawanie otoczenia stanowi swoisty zmysł akustyczny. Jednak nie chodzi tu bynajmniej o zmysł słuchu, lecz o specyficzną umiejętność wysubtelnionej interpretacji bodźców czy (szerzej) wrażeń słuchowych.

Charakteryzując je dokładniej, można powiedzieć, że dotyczą one między innymi błyskawicznego i bezbłędnego odróżniania właściwości fal dźwiękowych, których sposób odbicia się od konkretnego przedmiotu czy w przestrzeni, umożliwia dziewczynie trafne wyciąganie wniosków o charakterystyce otoczenia²²⁰. Inaczej bowiem rozchodzą się fale dźwiękowe, a co się z tym wiąże – inne jest ich odbicie od ścian czy przedmiotów w pomieszczeniach, a zupełnie inne na otwartym terenie, gdzie z kolei ekranami odbicia wspomnianych fal mogą się stać między innymi: podłoże, przejawy ukształtowania krajobrazu, zbiorniki wodne, drzewa czy budynki. Podobnie w obszernym lub pustym pokoju również efekt rezonansu będzie diametralnie różny od tego, jaki można zaobserwować w małym pomieszczeniu wypełnionym różnymi sprzętami. Jako egzemplifikację przedstawionego wyżej zjawiska można wskazać choćby odmienną specyfikę dźwiękową echa w obrębie zamkniętego lub otwartego terenu.

Mimo że jest to przykład wyjaskrawiony i dostępny dla każdego w codziennym doświadczeniu, pozwala się on przekonać o stopniu uwrażliwienia słuchu bohaterki na niezliczoną mnogość wrażeń ze sfery audialnej, w jakie obfituje w każdej sekundzie otaczający ją świat. Warto jednak dodać, że ów zmysł akustyczny (wprawdzie nienazywany jeszcze w ten sposób przez Dygasińskiego ani przez Prusa) nie stanowi swego rodzaju uzdolnienia wyższego stopnia w zakresie słuchu, jakim mieliby się z zasady odznaczać ludzie niewidomi od urodzenia. Natomiast zmysł ten stanowi umiejętność możliwie najpełniejszego wykorzystania dostępnego im zakresu pozawzrokowych bodźców sensualnych (w tym przypadku audialnych), którą nabywają oni stopniowo.

²¹⁹ J. Saramago, *Miasto ślepców*, przeł. Z. Stanisławska, Warszawa 2002, s. 46.

²²⁰ Szerzej pisze o tym Piotr Francuz: P. Francuz, *Wyobrażenia jako wytwór mózgowego emulatora procesów percepcyjnych i motorycznych*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, pod red. P. Francuza, Warszawa 2007, s. 207-230.

Ta specyficzna wrażliwość słuchowa tworzy się w trakcie indywidualnych doświadczeń obcowania z przestrzenią, wyciągania wniosków, interpretowania ich oraz zapamiętywania wynikających z nich konkluzji, a w efekcie – uczenia się. Dzięki temu powstaje – zapisywana i przechowywana w zasobach ludzkiej pamięci długotrwałej – mentalna mapa spacji.

Wróćmy do doświadczenia nocy w mrocznym, samostrzalskim ogrodzie, po którym chodzą Klara i Piotrek:

- Noc straszna, panienko, nic nie widać na ziemi, a na niebie nie znać ani jednej gwiazdeczki!

- To nic nie szkodzi, trochę zimniej tylko i spokojniej niż podczas dnia - mówiła Klarunia[...]. Za chwilę przechodzą oboje około sadzawki; dziewczyna wiodła Piotrkę za rękę, przesuwając się z największą pewnością po wszystkich krętych dróżkach.

- Tu rośnie moja róża - rzekła zatrzymując się przed jednym kwietnikiem. - A o dwadzieścia kroków dalej są czarne bratki, na lewo od nich rezedra, na prawo grządka ostróżek.

- Wchodzimy teraz w aleję grabową - mówiła znowu. - Bardzo lubię przechadzać się tutaj.

- Proszę panienki, nic a nic nie widać w tej alei - rzekł Piotrek tuląc się do boku dziewczęcia.

- Idziemy samym środkiem, a za chwilę skęcimy na ścieżkę do brzozowego klombu. W rzeczy samej dziewczyna przeprowadziła Piotrkę przez długi szpaler grabowy; stąd wyszli na polankę, przebyli ją po wąskiej ścieżynce i zginęli w brzozowym gaju. [...]

- Wiesz co, Piotrusiu, możemy sobie drogę skrócić. Nie pójdziemy drożyną, lecz prosto. Miej się tylko na baczności, bo tu są dwa rowy, które przebedziemy; wody w nich nie ma, ale są głębokie. Otóż pierwszy z nich!...

Piotrek nic nie rozumiał, jaką tajemnicę posiadała Klarunia; on, co tyle razy był w ogrodzie, nie miał wyobrażenia o wszystkich tych szczegółach, które z góry przepowiadała mu ślepa dziewczyna.

Przybyli nareszcie do drewnianego domku [...].

- Tu ci będzie dobrze! - rzekła - Nikt cię nie znajdzie. [...]

Piotrek bał się w ciemności, ale wierzył święcie wszystkiemu, co mówiła panienka, przeto owinął się w szal i zasnął na stosie suchej trawy [...]. (s. 25-26)

Stąd też – w kontekście wymienionych właściwości i w odniesieniu do treści utworu – przyzwyczajenie Klary do bezustannego przywoływania wewnętrznego obrazu ogrodu staje się w pełni zrozumiałe. Dzięki tej tak przydatnej, intuicyjnej czynności poruszanie się niewidomej po rozległym, topograficznie skomplikowanym (choć uporządkowanym) obszarze nie nastrocza jej jakichkolwiek trudności, a wręcz przeciwnie. Z odnarratorskiego sprawozdania z nocnej, zakazanej wycieczki wynika bowiem, że dla starszej panny Dębołućkiej żaden z ogrodowych zakątków nie jest ani niedostępny, ani obcy. Ona wspomina przecież o tym, jak samotnie przechadza się ogrodowymi ścieżkami, przebywa bezpiecznie rowy, obwładając swym śladem trawniki, pielęgnowane przez siebie grządki czy znajome gazony. Dowodząc świadomego namysłu nad tym bliskim jej miejscem, Klara potrafi również o nim opowiadać i czyni to w taki sposób, jak gdyby miała możliwość zapamiętać układ spacyjny przy pomocy wzroku.

Inną kwestią jest jednak, czy pisarz był świadom, że w usta niewidomej dziewczyny wkłada wypowiedź, przy użyciu której choćby Zosia Dębołućka mogłaby opisać otoczenie dworu w Samostrzałach. Trzeba jednak przyznać, że Dygasiński w nocnym opowiadaniu niewidomej nie wspomina o kolorach, co ujawnia głęboki, autorski namysł nad opisywanym problemem, a przede wszystkim – stanowi świadectwo wyzwolenia się w obrębie odnarratorskich wypowiedzi – z niewidzialnego dyktatu wzrokocentrycznego języka.

W ten oto sposób formuje się poniekąd możliwość wybiórczej kompensacji braku wzroku, lecz – jak pokazałam wyżej – właściwości tej nie warto definiować przy zastosowaniu określenia nadmiernie upraszczającego to zagadnienie. Mogłoby ono przecież przyjąć postać stwierdzenia mówiącego o tym, że słuch osób niewidomych jest doskonalszy niż ten cechujący większość ludzi na co dzień posługujących się wzrokiem.

I tak, odnosząc się do tej kwestii, Anna Kalinowska nie poświęca zbyt wiele uwagi interpretacji przytoczonych wyżej fragmentów utworu Dygasińskiego, aczkolwiek pisze:

*W nocnym spacerze dziewczyna rozpoznaje krzaki róż, szpalery drzew, wąskie rowy z wodą, ptaki gnieźdzące się na gałęziach. Ma je w pamięci i prowadząc przyjaciela przez mrok, przepowiada drogę. Jej stosunek do przyrody opatrzonej jest w utworze puentą, dość naiwną w swojej prostocie*²²¹.

²²¹ A. Kalinowska, dz. cyt., s. 133.

Natomiast – jako ostatnia z czterech własności głębokiego odbierania przez bohaterkę świata – za jedwabistość faktury, jaką odznacza się specyficzna nić prowadząca niewidomą Klarę ku poznawaniu świata, odpowiedzialne jest współczucie, jakie Dygasiński określa w utworze mianem *wielkiego uczucia uczuć*. Pozwala ono dziewczynie znacząco pogłębić ogląd rzeczywistości, o czym wielokrotnie świadczy jej postępowanie.

Co ciekawe, współczucie rozumiane jako czynna postawa względem cierpienia drugiego człowieka istnieje w profilu charakterologicznym niewidomej obok bliskiej jej tak empatii. Ona z kolei umożliwia współodczuwanie, co oznacza, że empatia stanowi oczywisty rezultat współczucia. Podobnie współczucie jest odruchem serca, a właśnie wspomniane współodczuwanie można określić mianem zapoczątkowanego w konkretnym momencie głębokiego mentalnego procesu – współczucia. Pisarz przygląda się jego przejawom, mówiąc:

- Cóżes ty takiego złego im zrobił? Opowiedzże mi - badała zaciekawiona dziewczyna.

Tu Piotrek opowiedział, jak go Zosia skusiła, aby ją brzydkich słów nauczył, jak go potem pani dziedziczka złażała, grożąc - jak się ukrył w piecu, a Hektor go zwietrzył, jak przed psem i Ignacym schronił się na korytarz, a nareszcie wszedł ze strachu do pokoju panienki.

- Doprawdy, siedziałeś w piecu? Było ci tam pewnie bardzo niedobrze? - rzekła Klarunia.

- Brr! - wstrząsnął się chłopak. - Zimno, panienko, ciasno i ciemno! Musiałbym tam całą noc przesiedzieć [...]. Nie wiem, czybym wytrzymał.

- Czy ty, Piotrusiu, nie masz mamy, żebyś mógł do niej uciec?

- Nie mam, panienko. Mamusia i tatuś już dawno umarli [...]. - [...] Już wiem, co zrobię! Dam ci klucz od drewnianego domku [...] na końcu ogrodu. Weźmiesz mój szal i wyśpisz się. Tam cię nikt nie znajdzie, a rano przyjdę do ciebie [...]. Będę odtąd twoją matusią. [...] A czego ty się, Piotrusiu, boisz?

- Ja nie wiem, czego się boję!... W dzień to nic nie straszy, ale w nocy boję się, panienko... Ludzie powiadają, że złe duchy chodzą, że ludzi chcą dusić.

- [...] nie wierz temu! Duchy po świecie wcale nie chodzą. Bądź odważny!... Prowadziłeś mię nie raz w dzień, ja cię w nocy poprowadzę i ukryję. (s. 23-25)

I tak odczuwanie empatii przez bohaterkę względem drugiego człowieka zostaje przez Dygasińskiego przedstawiony w ramach wątku nietuzinkowej relacji panny Dębołuckiej względem lokajczyka. Rzeczywiste wczucie się dziewczyny w sytuację chłopca każe jej spojrzeć na jego hipotetyczną winę ze zdumiewającego punktu widzenia, gdyż nie szuka ona w postępowaniu Piotrka wykroczenia przeciw panującym we dworze zasadom. Natomiast zdając sobie sprawę z tego, że kara wymierzona przez Dębołuckich będzie niewspółmierna do przewiny nierozważnego dziecka, korzysta z danej sobie wolności, aby – kierowana wrodzoną wrażliwością i dobrocią – pomóc chłopcu będącemu w potrzebie. Klara bowiem, poznając świat głębiej niż chociażby jej oddani kanonowi form rodzice, niejako interioryzuje emocje nieszczęśliwego winowajcy. Dlatego – dzięki intuicji i wyobraźni – przewiduje, że (mimo iż nie musiała przecież nigdy tkwić w piecu ani przez chwilę) przerażonemu chłopcu w jego zgiełkliwej ciasnocie było wyjątkowo niewygodnie i nieprzyjemnie. Potrafi także zrozumieć dziecinne i niemęskie obawy Piotrka, który boi się ciemności i duchów, jakie w jego niezachwianym przekonaniu nocą czyhają na bezbronnego człowieka w dworskim ogrodzie. Rozważywszy to wszystko, jak również nie myśląc o grożących z kolei jej samej konsekwencjach – Klara postanawia więc ukryć chłopca przed czekającą go werbalną i cielesną naganą, przez co niejako bierze za niego odpowiedzialność mimo swego wysokiego, szlacheckiego urodzenia.

Ale nie poprzestaje na tym. Syna zmarłego, dworskiego gajowego obdarza bowiem wyjątkowo cennym darem, stawiając samą siebie w roli przybranej matki lokajczyka i realizując w pewnym (acz znaczącym) sensie tę deklarację w praktyce. Zapewnia mu zatem schronienie, poczucie bezpieczeństwa i rankiem przynosi śniadanie, siłą przemyślności i empatii projektując i rozumiejąc jego (w tym momencie najbardziej elementarne) potrzeby.

Jakkolwiek dziewczęcy gest bohaterki obrazka obiektywnie można uznać za jak najbardziej godny szacunku i pochwały, w odpowiedzi na niego, choć bynajmniej nie w zgodzie z jej wolą, życie Klary ulega całkowitej przemianie. Rozpoczyna ją nad wyraz upokarzająca rozmowa z macochą doprowadzoną do granic nerwowej wytrzymałości. Powoduje ją niezwykle wzburzenie, jakie wynika z tak zaskakującego dla niej, niekonwencjonalnego zachowania pasierbicy:

Ślepa dziewczyna pochyliła więc tym razem głowę na piersi, wytrzymała stoicznie ostre pytanie i zwlekała odpowiedź.

- *Co to jest, Klaruniu? Nie odpowiadasz? Wiesz, o co chodzi, a nie odpowiadasz matce? Nie chcesz zrozumieć wszystkiego, com ci przedstawiła? Dopuszczając się czynów lekkomyślnych, jesteś w dodatku upartą?* - wołała Dębołucka zaperzona.

- *Och, mamó, ukarż mnie, ale przebacż Piotrkowi! Ja widać jestem bardzo winna* - mówiła Klarunia na wpół z płaczem. *Ale to doprowadziło snadź Dębołucką do ostateczności, porwała się bowiem z fotelu i krzyknęła gniewnie:*

- *Mów mi zaraz, gdzie jest chłopak? A tupnąwszy nogą, dodała:*

- *Mów natychmiast, rozumiesz!*

Klarunia przestraszona, nie była w stanie oprzeć się takiemu rozkazowi, przeto wyznała szczerą prawdę [...]. Ale myśl, że on [Piotrek - AW] surowo zostanie ukaranym, silnie pobudziła jej uczucia. Jakiś bolesny prąd przebiegł po całym organizmie, dotarł do serca i ścisnął je boleśnie, wpadł w gardło, w usta, rozlał się tu niby gorycz, wykrzywił twarz, a dziewczę poczęło cicho łkać ukrywając w rękach głowę.

Tak cierpieć za bliźnich, cierpieć i współboleć szczerze nauczyła ją cała dobra część uspołecznionej ludzkości od tysięcy wieków. Klarunia, ślepa dziewczyna, wyzwalana na świat ze siebie to wielkie uczucie uczuć. I czemuż ono najczęściej obiera sobie siedlisko w sercach nieszczęśliwych i strapionych. Mielizby tacy być wybraniami gatunku? (s. 38-39)

Pytanie to (jako aktualne w każdych czasach, okolicznościach literackich i pozaliterackich) stanowi o mierze znaczenia, jakie autor przypisywał temu odczuciu, a które uobecniało się wielokrotnie w procesie poznania rzeczywistości przez niewidomą Klarę. Ale pytanie to stanowi również jeden z wyznaczników składających się na uniwersalistyczny wymiar treści tego opowiadania.

Oprócz tego we wspomnianym pytaniu można widzieć inny aspekt semantyczny, o którym nadmienia Anna Kalinowska, odnosząc go do przesłania noweli Dygasińskiego:

Jednakże motyw ślepoty nakłada na naturalistycznego przecież pisarza, autora prozy eksperymentalnej opisującej naukowe doświadczenia (Wilk, psy i ludzie), stereotypowo romantyczne jego wyobrażenie. Czyni on z tak upośledzonych postaci „wybrańców gatunku”. Terminologia biologiczna jest kiepskim uzupełnieniem romantycznej myśli o „wielkim uczuciu uczuć”, które „obiera sobie siedlisko w sercu nieszczęśliwych i strapionych”. Jej

*zastosowanie tłumaczy puenta noweli. Po interwencji dorosłych, opiekunów, księdza i pobycie w klasztorze, romantyczna, szczęśliwa w swoim pogańskim i bezpośrednim kontakcie ze światem dziewczyna zmieniła się. Przestała odwiedzać ogród i opiekować się sierotami*²²².

Warto dodać, że odnoszący się do współczucia rys postawy poznawczej panny Klary wydaje się stosunkowo bliski jednej z cech Madzi Brzeskiej z Prusowskich *Emancypantek*. Bohaterka ta zostaje nazwana w powieści mianem *geniuszu uczucia*, Klarę z utworu Dygasińskiego – *geniuszem współczucia*.

Chociaż trudno w tym miejscu o drobiazgowe umotywowanie tego rodzaju tezy w odniesieniu do konkretnych cytatów z tekstu *Emancypantek*, rzeczywiście podobieństwo obu kobiecych bohaterek wydaje się uderzające i realne. Warto jedynie szkicowo zaznaczyć punkty styczne, które mogłyby posłużyć obszerniejszemu porównaniu ich fabularnych losów w tym aspekcie. Wskazawszy powyżej przejawy współczującej postawy Klary Dębołuckiej, pośród świadectw podobnej postawy Madzi Brzeskiej można wymienić między innymi: bezinteresowną pomoc pani Latter w odpisywaniu na listy dłużników pensji dla panien; wytrwałe rozmyślanie Madzi nad przyczynami i istotą pogarszającej się sytuacji, a potem egzystencjalnej klęski nieszczęśliwej matki Kazia i Heleny; szacunek i niezmiennie przyjazne relacje bohaterki z profesorem Dębickim; rozjątrające Madzię wsparcie dla występnej, umierającej samotnie znajomej z pensji pani Latter (nauczycielce – Joannie); ofiarną pomoc w organizacji koncertu w Iksinowie na rzecz biedującej pary prowincjonalnych artystów – Stelli i Sataniella.

Paradoksalne owoce z drzewa poznania

Głównym obszarem przejawiania się właściwości percepcji niewidomej jest ogród otaczający dwór. Narrator przygląda mu się uważnym spojrzeniem architekta przestrzeni, analizując i oceniając ukształtowanie oraz układ tego znaczącego miejsca:

Ścieżki czysto umiecione krzyżowały się między gazonami, nie psując nigdzie harmonii i symetrii. Poza sadzawką, oddzielone drożynami, krzyżowały się kwietniki obsadzone wokół wyniosłymi różami sztomowymi lub okolone sztachetkami i bramkami, wejścia w które strzegły

²²² Tamże, s. 134.

jakoby tuje, cytryny, wawrzyny, pomarańcze i cyprysy w wielkich drewnianych wazonach. Gazony tworzyły trapezy i romby, elipsy i wieloboki, koła i gwiazdy. (s. 7-8)

Tak więc otoczenie – niejako na podobieństwo francuskiego ogrodu sentymentalnego – budzi podziw swym imponującym uporządkowaniem oraz pomysłowością kształtnych form, jakie ludzka wyobraźnia nadała tu bujności natury. Te florystyczne motywy swą wizualną reprezentacją zdają się przekonywać o wysokim statusie społecznym właścicieli opiekujących się tym obszarem. Nieodparcie przywodzą one również na myśl paralelę łączącą ogród i dom państwa Dębołuckich. Można się bowiem spodziewać, że symetria form panująca wokół dworku znajdzie odzwierciedlenie w jego wnętrzu a co za tym idzie – w spokojnej egzystencji jego szlachetnie urodzonych mieszkańców²²³.

Narrator pełniący rolę przenikniętego zdumieniem i zachwytem estety-kolorysty w taki sposób opisuje ów ogród, że zyskuje on wtedy fascynujące oblicze, które przyciąga uwagę przepychem szerokiego spektrum barw:

Jakichże barw tam nie dostawało? Jak opisać te zastępy malw, astrów, goździków, ostróżek, werben, portulaków, powojów, naparstnic, bodziszków, storczyków, groszków, driakwi, lewkonii, rojowników, cieciorok, laków, dali, sasanek, jaskrów, rumianów, fortelek, niezapominajek, bratków, konwalii, pierwiosnków, tulipanów, nasturcji, balsamin, dzwonków, lilii, hiacyntów itd. Itd. A jakże trudno rozeznąć tutaj kwiatek od motyla. (s. 8)

We fragmencie deskrypcji dotyczącym barw, w jakie obfituje ogród, autorowi bynajmniej nie brak inwencji w wyliczaniu ich pełnych życia źródeł. Stąd też wymienia aż trzydzieści jeden określeń najróżniejszych gatunków kwitnących ziół i kwiatów. Dygasiński upiększa to wyliczenie przydaniem mu na początku pytania retorycznego o trudną do zdefiniowania liczbę kolorów obecnych w ogrodzie, a kończy stwierdzeniem sugerującym, że nawet wprawny wzrok niejednokrotnie da się zwieść pewnemu złudzeniu. Wówczas podpowie umysłowi logiczne, lecz mylne rozwiązanie kolorystycznej zagadki natury, którą można zawrzeć w lapidarnym pytaniu – kwiat to czy owad?

I tak autor prezentuje w opisie nieskończoną mnogość fauny i flory, jaką z pewnością można określić mianem frapującego, tajemniczego jądra samostrzalskiego ogrodu. Tętni ono czasem trudno dostrzegalnym, własnym życiem. Jak spostrzega narrator, samoistnie – jedynie przy drobnym udziale człowieka, pulsuje ono rytmem pór roku, nocy i dnia.

²²³ Zob. E. Paczoska, *Ogrody Wokulskiego*, [w:] tejże, *Lalka, czyli rozpad świata*, wyd. 1, Białystok, 1995, s. 35-50.

Z kolei wiedza wprawnego przyrodnika pozwala pisarzowi zasypać czytelnika istnym natłokiem wspomnianych wyżej gatunkowych określeń roślin i zwierząt. Ale w wyobraźniowym procesie ich konkretyzowania umysłowi odbiorcy niejednokrotnie aż trudno nadażyć za tak prędko następującymi po sobie w tekście ich werbalnymi odpowiednikami²²⁴.

Bez wątpienia jednak w pamięci czytelnika pozostaje ogólne wrażenie harmonijności ogrodu charakteryzowanego przez bogactwo przyrody. Podkreśla je obraz kuszący wzrok do niespiesznego kontemplowania osobliwego piękna natury, jakie łączy się tu z efektowną pracą wprawnych ogrodników:

Zgrabne laweczki wabiły człowieka w tym raju do odpoczynku, a w dali niknęły ci przed wzrokiem tajemnicze ścieżki wśród zieleniejących ścian lub jak kule zaokrąglonych liściastych mas krzewów. (s. 8)

I tu (niejako w formie podsumowania i punktu wyjścia do dalszych rozważań) musi paść stwierdzenie z pozoru rażąco oczywiste i – wydawałoby się nawet redundantne, lecz nieodzowne: Klara tego wszystkiego nie może przecież zobaczyć. Nie dostrzeże również wizualnych przejawów piękna opisanego z maestrią dzięki wyspecjalizowanemu językowi przyrodnika. Jednak z narracyjnej konstrukcji obrazka bynajmniej nie wyłania się wniosek mówiący o tym, jak bardzo ubogi jest świat odbierany przez niewidomą dziewczynę²²⁵.

Natomiast dla narratora deskrypcja uwodzicielskiego czaru samostrzalskiego ogrodu stanowi swego rodzaju preludium do podróży w głąb epistemologicznego Edenu, w jakim żyje Klara. W wyjątkowy sposób potrafi się ona wtopić w uporządkowane otoczenie ogrodu.

Pokusiwszy się o wydobycie hipotetycznej analogii, można by nawet suponować, że jego piękno oraz nader harmonijny układ stanowić mogą odzwierciedlenie uroków dziewczęcej duszy niewidomej ogrodniczki. Z własnej woli interesuje się ona głęboko istnieniem i dobrem każdej rośliny. Opowiadacz mówi bowiem, początkowo oddając głos samej bohaterce:

- O, nikt nie zna tego ogrodu lepiej ode mnie!... Ja mogę tu biegać i skakać... Zna i mnie każdy kwiatek, każde drzewko, każdy ptaszek... To ja, wasza Klarunia!... Śpicie? Dobranoc wam kwiatki! Dobranoc, ptaszki! Zobaczymy się jutro rano... [...]

²²⁴ Zob. R. Ingarden, *Skróty perspektywicznoczasowe w konkretyzowaniu dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 61-96.

²²⁵ Zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, pod red. R. Nycza, wyd. 2, Kraków 2004, s. 295-345.

To dziewczę, pozostawione samo sobie, wrosło w świat przyrody ogrodowej. Ona się tu żyła ze wszystkimi istotami żyjącymi, przejmowała się ich życiem i życie to stanowiło dla niej mniejszą zagadkę niż dla tych, którzy z wysokości rozumu tylko na świat spoglądają. Brać ciągły udział w życiu stworzeń, jest to dążyć do bardziej bezpośredniego ich poznania. Jest to już ze świadomością powracać do stanu, któryśmy nieświadomie kiedyś opuścili. (s. 27)

Autor podkreśla irracjonalność (czy też intuicyjność) drogi bohaterki, która prowadzi ją – jak stwierdza narrator – do poznania rzeczywistości. Odznacza się ono specyfiką głębszą lub nawet doskonalszą od jego formy, jaką zazwyczaj oferuje człowiekowi hiperbolizowany rozum, a obok niego, zaborczy zmysł wzroku²²⁶.

Jednak trudno się zgodzić z Anną Kalinowską, która autorskie dążenie do jak najpełniejszego odzwierciedlenia dziewczęcej percepcji świata uznaje wyłącznie za przejaw idealizacji niewidomej bohaterki:

*Obraz niewidomego dziecka u Dygasińskiego pełen jest moralistycznych, idealizujących akcentów. Chłonie ono świat wszystkimi zmysłami i dzięki temu ma własny pomysł na przestrzeń, ludzi, nawet Boga. Odbiorą go dziecku dopiero „naprawiacze” świata, zła macocha, nieuważny ojciec, ograniczony ksiądz i surowe urszulanki w klasztorze*²²⁷.

Zredukowanie interpretacji utworu do wyznaczenia jedynie podstawowych, przejawskawionych, a co za tym idzie – wybranych jednak arbitralnie dominant sprawia, że spojrzenie na tę małą narrację zostaje znacząco spłycone. Ponadto ogólnikowość rozpoznań powoduje w tym wypadku nazbyt jednoznaczne definiowanie i ograniczenie zakresu tropów poznawczych. Warto więc unikać nadmiernie pojemnych formuł interpretacyjnych, aby w praktyce badawczej (choćby w obrębie obrazka Dygasińskiego) nie tracić z oczu cennych znaczeń.

Dlatego warto wspomnieć o tym, że autor *Beldonka* uwydatnia jeszcze jeden interesujący rys profilu percepcyjnego charakterystycznego dla starszej panny Dębołuckiej, jaki akcentuje również Prus w charakterze tytułowej bohaterki *Katarynki*. Jest to więc nadzwyczajne wzmożenie uwagi, które stanowi w ich sylwetkach aspekt analogiczny. Dzięki

²²⁶ Tenże, *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, pod red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 77-94.

²²⁷ A. Kalinowska, dz. cyt., s. 134.

niemu udaje im się poniekąd zrekompensować sobie niedobór informacji i wrażeń dostarczanych w zwykłych warunkach przez zmysł wzroku. One jednak, nie mogąc korzystać z jego owoców, umieją zauważyć i uwydatnić sygnały pomijane przez innych, skupionych na wizualnym aspekcie rzeczywistości²²⁸. Oprócz tego obie bohaterki umiejętnie je interpretują, dostosowując zawsze swą reakcję do konkretnych okoliczności, miejsca i czasu. Przede wszystkim jednak odznaczają się niebagatelną, choć nabytą, zdolnością do wyciągania adekwatnych wniosków na podstawie doznań płynących do nich – odmiennymi niż wzrokowe – sensualnymi drogami²²⁹.

Tymczasem opowiadacz w *Świecie i ślepej dziewczynie* wyróżnia poszczególne, znaczące składniki w obrębie pozawzrokowego odbioru rzeczywistości przez Klarę i w tym kontekście mówi:

Brak wzroku zbliżał poniekąd to dziewczę do życia natury. Jak małe dziecko, antropomorfizowała ona wszystko: drzewa, kwiaty, ptaki, owady, rozmawiała z nimi, jak dziecko rozmawia z lalką lub kawałkiem drzewa. Uchem wsłuchiwała się w życie świata, dotykaniem rozpoznawała kształty przedmiotów, oceniała temperaturę dnia, nocy, pór roku. Zmysły Klaruni ślepej były uważniejszymi na te same wrażenia, które u ludzi widzących przechodzą niepostrzeżenie. Ona tylko może mniej świadomie spostrzegała przyrodę, ale za to więcej współżyła i współczuła z nią, nieświadomie a naturalnie. Ona знаła kwiaty tak, jak je zna pszczoła. O, bo nieświadomość pełną dłonią czerpie życie swe z tych samych źródeł, z których świadomość częstokroć wydobywa same tajemnice!

Przed różową czy niebieską sukienką Klaruni nie uciekały ptaki w ogrodzie, motyle i pszczoły poufale siadały jej na ramionach jakby na kwiatkach, a ona czuła wszystko i obcowiała ze wszystkim. [...] usiadła na murawie wśród balsamicznej woni rezedy i zdało się, że ona tu rosła za pan brat z kwiatami, że żyła z motylami. (s. 33-34)

Zatem w sposobie poznawania przyrody Dygasiński uwidacznia tendencję tytułowej bohaterki do mimowolnego personifikowania każdej z roślin, którą dziewczyna otacza czułą

²²⁸ Prus daje temu wyraz w noweli: B. Prus, *Katarynka*, [w:] tegoż, *Szkice i obrazki*, t. 1, Warszawa 1948, s. 34.

²²⁹ O poznawaniu poprzez dźwięki pisze Paulina Kierzek, co można odnieść do sytuacji obu bohaterek nowel: P. Kierzek, *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 345-454.

opieką²³⁰. Dzięki temu bowiem (nawet chwasty), zioła i kwiaty stają się jej bliższe – niby grono dobrych przyjaciół²³¹.

Ta nietypowa relacja pozwala jej wierzyć w ich podatność na czynione wokół nich pracochłonne zabiegi i rozmawiać z nimi tak samo, jak gdyby stanowiły one ludzkie istoty:

Był poranek rozkoszny, letni, ciepłe słońce spijało rosę z trawek. Klarunia czuła słońce rozlane ciepłem i światłem, wnikałające aż do głębi duszy; ona rozpoczęła pracę w ogrodzie. Biegle rozpoznawała paluszkami każdy gatunek chwastu, wydobywała go z ziemi i oczyszczała swoje kwiaty.

- Jakże wam ciepło dzisiaj, moje kwiateczki - mówiła, a zdawało jej się, że kwiatki tę mowę rozumieją.

Jeżeli rośliny przystosowują się do słońca i do ziemi, to musi też być jakieś przystosowanie się ich do dłoni, co je pielęgnuje, nie zrywa, nie rąbie, nie niszczy. [...]

- Jakąś przygodę miałaś w nocy balsaminko; może szczur, żaba, robak jaki podgryzł i pokaleczył twą łodyżkę. Poczekaj, zalepię ranę wilgotną ziemią i zagoi się jak paluszek.

- O, jakże ten sznurek powoju twardo cię owinął, moja ostróżko, jak się wpił w ciebie i rosnąć nie pozwala! Zaraz, zaraz, oswobodzę cię od niego. [...]

Klarunia powstała i szła znowu do innej grządy, gdzie także dotykała kwiatów, rozmawiała z nimi, wspierała je podpórkami, podlewała wodą. Ówdzie wyjęła i usunęła kamyk, który tamował, a ugniatał roślinkę, gdzie indziej uprzętała pajęczynę, pokrzywę, spędzała natrętne mszyce i była w ogrodzie opiekunką kwiatów; ona wraz ze słońcem przyczyniała się do ich rozwoju oraz wykształcenia. (s. 32-33)

Można więc powiedzieć, że autor przedstawia codzienność pełną ogrodowych prac przedsięwziętych przez niewidomą bohaterkę na podobieństwo opiekuńczych, dobroczynnych działań antycznej bogini urodzaju i płodności – Demeter. Stwierdza bowiem, że to właśnie systematyczne starania Klary, a pośród nich: wyplenianie chwastów, umiejętne nawadnianie roślin, odpowiedni dobór gleby pod sadzonki oraz dostosowywanie natężenia życiodajnego

²³⁰ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 43.

²³¹ Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 103.

światła przyczyniają się do bujnego rozrostu ogrodowej flory²³². Natomiast zaprzyjaźniona z nią fauna, będąc niejako w poufalej relacji z dziewczyną, łączy się do niej, ani nie stroniąc od swoistego kontaktu, ani niczego się nie obawiając od przedstawicielki ludzkiego gatunku.

Godzien uwagi jest tu fakt, że Dygasiński dysponuje tego rodzaju kompetencjami, że z łatwością uwydatnia dobroczynny wpływ ogrodniczej aktywności bohaterki na naturę. W działaniach niewidomej akcentuje także istnienie wielu niewymienionych wcześniej, pozytywnych cech, a wśród nich między innymi: cierpliwości, wytrwałości, wręcz benedyktyńskiej pracowitości, empatii i mistrzowskiego rozeznania w świecie roślin i zwierząt. Tak więc okazuje się, że przeszkodą w żadnej mierze nie jest dla dziewczyny niemożność używania wzroku, gdyż – ufna i otwarta – dotykem, powonieniem i słuchem z powodzeniem niweluje (jednak dość kłopotliwy na co dzień) niedobór wizualnych informacji.

Zatem pisarz ukazuje egzystencję Klary, w pewnym sensie utożsamiając ją z życiem otaczających ją roślin i zwierząt²³³. To swoiste, harmonijne zjednoczenie istnienia człowieka z samowystarczalnym bytem natury każe szukać odniesienia do Księgi Genesis, a w niej rajskiego ogrodu stanowiącego miejsce egzystencji pierwszych ludzi. Ich postawa życiowa, a zarazem poznawcza, jako nieświadoma siebie, objawia poczucie niczym nieskrępowanej wolności. Podejście Klary do własnego istnienia oraz do epistemologicznych eksploracji w świecie natury – mimo że pozawzrokowych, czyli w praktyce wyłącznie haptycznych, olfaktorycznych i audialnych – wydaje się bardzo bliskie temu, jakie cechowały biblijnych prarodzców.

Jednak, jak wiadomo, rajska egzystencja obojga starotestamentowych protoplastów posiada swe dramatyczne zakończenie – zerwanie przez Ewę zakazanego owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, a potem zjedzenie go przez oboje (od tego momentu) nieszczęśliwych i wygnanych z Edenu. Jakkolwiek złamanie boskiego zakazu i wiążąca się z tym wina Adama i Ewy nie budzą wątpliwości, życie niewidomej dziewczyny w ogrodowym świecie przyrody ma równie nagły koniec, lecz jego powód i ewentualna wina Klary są już wysoce dyskusyjne²³⁴.

²³² Zob. E. Minkowski, *Dotyk*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 116.

²³³ Zob. A. Dygasiński, dz. cyt., s. 57.

²³⁴ Zob. S. Witkiewicz, *Chrześcijaństwo i katechizm*, wyd. 3, Warszawa 1961, s. 76-82, 85-86.

Dygasiński – zanim przyjrzy się nagłemu, choć rozciągniętemu w czasie finałowi codziennego życia Klary w samostrzalskim ogrodzie, odsłania przed czytelnikiem kolejną z epistemologicznych tajemnic niewidomej bohaterki. Autor bowiem dociera niejako do mentalnego (a zarazem florystycznego) centrum ogrodu, w którym zbiegają się troskliwe zabiegi Klary z jej poznawczą wirtuozerią, a towarzyszy im siostrzana miłość:

Ale najulubiejszym kwiatem ślepej dziewczyny była piękna róża centyfolia, ta, co ją królową kwiatów zowią, przez naturę rumieńcem wdzięku oblaną i wonią miłą obdarzającą wszystkich, którzy się ku niej zbliżają. Klarunia nazywała różę imieniem swej siostrzyczki, Zosią. Niewidoma dojrzała podobieństwo: obie były świeże, rozkoszne, kochane i obie też czasami kłuły. Róża rosła prosto i równo jak drzewo, u góry zdobił ją wieniec konarów, wśród których świetnie jaśniały piękne kwiaty. [...]

O, ileż przy tej jednej róży i rozkoszy, i cierpienia, miłości i nienawiści, życia, walki o życie i śmierci!...

Klarunia powiedziała dzień dobry swojej Zosi i poczęła z niej zmiatać owady; uwalniała ją od mszyc, dotykała lekko kwiatów, wiedziała o każdym pączku, który się narodził wczoraj, a poszukiwała nowych zmian w roślinie, jakie mogły nastąpić podczas nocy. Wprawne jej paluszki obserwowały, przesuwając się z nadzwyczajną zręcznością wśród różnych części różanego krzewu. (s. 34-35)

Tak staranne, ogrodowe prace dziewczyny wokół przyrównanego do młodszej siostrzyczki krzaka stulistnej róży przerywa macocha, wzywając pasierbicę na rozmowę. Niespodziewanie dla permanentnie zaniedbującej dziecko macochy – przy użyciu zadawanych przez nią ostrym tonem pytań – wychodzi na jaw głęboka niewiedza dziewczyny o ważkim znaczeniu pozorów i zasad, jakie powinny wynikać z wysokiego urodzenia kobiety. Jej obowiązkiem bynajmniej nie jest więc kierowanie się uczuciami, lecz dbanie przede wszystkim o swą dobrą sławę. Ma to tym większe znaczenie, jeśli panienka jest niewidoma. Obludnego skonstatowania tego faktu rozgoryczona i oburzona Dębołucka nie może sobie odmówić.

Co ciekawe, macocha Klary, rozróżniając czyny dobre od złych, w kontekście tych dobrych dodaje określenie *stosowne*, a względem złych *niewłaściwe* – jak gdyby etyczny wymiar ludzkiego postępowania można było zamknąć jedynie w kanonie salonowych form.

Dębołucka okazuje także okrucieństwo i nieczułość, gdyż żaden z wymienianych przez winowajczynię porywów dziewczęcego, niewinnego serca nie jest w stanie w jej mniemaniu Klary rozgrzeszyć, chociaż – spoglądając na ten czyn spoza zbioru norm obowiązujących w Samostrzałach – w pełni tłumaczą one instynktowną pomoc udzieloną przerażonemu chłopcu przez winowajczynię.

Toteż rozmowę z szukającą w Klarze występku macochą kończy uznanie przez nią pasierbicy za winną zniewagi imienia Dębołuckich. Jednak – oprócz raniących wrażliwą dziewczynę i niezrozumiałych wyrzutów – dla bohaterki nieświadomej znacznej miary własnych wykroczeń najbardziej bolesną kwestię stanowi co innego. Jest to dotkliwa kara będąca konsekwencją niegodziwego postępowania niewidomej dziewczyny. Nie zwlekając, wymierza ją macocha²³⁵. Jest to surowy zakaz nieutrzymywania jakichkolwiek stosunków z młodszą siostrą:

Ależ to okropne! To niemożliwe, nie do uwierzenia! Żeby też w moim domu takie rzeczy dziać się mogły. No, no!

Dębołucka była niezmiernie wzruszona, a twarz jej płonęła całą oburzeniem. Pomyślawszy nieco i odetchnąwszy rzekła znowu z powagą do zafrasowanej dziewczyny:

- Od dnia dzisiejszego, od tej chwili, zabraniam ci mieć jakiekolwiek stosunki z Zosią!...

A półgłosem, jakby do samej siebie mówiąc dodała:

- Jaka też to demoralizacja! I to dziewczyna ułomna, której całym bogactwem powinny być cnoty, dobre imię, skromność!... Co by na to powiedziała twoja nieboszczka matka? (s. 37)

Niejako odpowiadając na oburzenie dziewczeczki, narrator rozwija wątek nieświadomości duszy, jaką reprezentuje Klara, i stwierdza:

Czyste serce dziewczeczki uprawiało zupełnie naturalnie prawdę, a tajemnicą zupełną było dla niego istnienie licznych form i pozorów moralności, do których ludzie obdarzeni wzrokiem często za duże znaczenie przywiązują. (s. 38)

Zob. A. Dygasiński, *Krytyka tradycyjnych form wychowania*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 15-17.

Tę cechę charakteru Klary Helena Wolny osadza w szerszym kontekście twórczości autora *Zajęca*, niejako antycypując arbitralne, surowe oceny Magdaleny Joncy, jakie dotyczą dziecięcych bohaterów Dygasińskiego. Badaczka zatem mówi:

Świat przeżyć dziecka poznajemy w innych utworach Dygasińskiego: Świat i ślepa dziewczyna, Miecio i Franuś. [...] Bohaterami tych opowiadań i powieści są dzieci niezwykle wrażliwe, szlachetne, umiejące współczuć swoim towarzyszom zabaw z niższych środowisk społecznych (Świat i ślepa dziewczyna) [...]

W utworach tych zaleca Dygasiński od najmłodszego wieku wyrabianie szlachetnej trzeźwości i umiejętności osądzania ludzi na podstawie ich czynów, a nie słów. Zwraca także uwagę na to, jak niewłaściwy system wychowawczy może łatwo zabić w dzieciach szlachetnych i wrażliwych dobre cechy charakteru (Świat i ślepa dziewczyna)²³⁶.

Ale ciężkie wyrzuty pani Dębołuckiej obsypujące zgnębianą Klarę stanowią jedynie wstęp do kolejnych, krzywdzących ocen duchowości niewidomej bohaterki. We wspomnianym procesie przemiany jej życia to właśnie one będą stanowiły kamienie milowe. Już bez jej udziału odbywa się więc narada rodziców, którzy obmyślają środki służące naprawie moralności starszej córki, mimo że przedtem uważali ją przecież za istotę wymagającą mniej uwagi niż jej w pełni zdrowa, przyrodnia siostra.

Po rozmowie z żoną ojciec rodziny przedstawia pomysł wezwania do Samostrzała księdza Inocentego – słynnego w okolicy teologa, wobec którego dziedziczka ma sposobność ponownie wyrazić swe zdanie na temat duszy Klary. Czyni to natychmiast po jego spieszonym przybyciu, pragnąc, aby nauki umoralniające rozpoczęły się jak najszybciej²³⁷.

Niestety – jej zapał, z jakim opowiada o duchowości pasierbicy, jest w tym wypadku współmierny do miary mylności jej sądów.

W szkicu pogładowym *Psychologia pedagogiczna* opublikowanym (podobnie jak *Świat i ślepa dziewczyna*) w 1884 roku Dygasiński – już bez odnarratorskiej maski w opowiadaniu – uzasadnia swoje przekonania, stwierdzając dobitnie:

²³⁶ H. Wolny, *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*, Kielce 1991, s. 124-125.

²³⁷ A. Dygasiński, dz. cyt., s. 4.

[...] Porównywanie też czynności wychowawczych z naginaniem drzewek, uprawą oraz zasiewem roli itd. należy do gadulstwa nie mającego żadnej wspólności z praktyką edukacyjną, bo gdy się mówi o drzewie lub roli, nie mówi się o człowieku²³⁸.

Trudno się z taką opinią nie zgodzić, szczególnie w odniesieniu do wymowy utworu, lecz także i w perspektywie ogólnej. Toteż jakiegokolwiek wątpliwości mogące wprowadzić czytelnika w błąd lub w zakłopotanie rozwiewa narrator, który podsumowuje rozważania w kwestii jakości i odcienia wnętrza tytułowej bohaterki:

Ksiądz Inocenty przybył o wiele wcześniej niż się go spodziewano w samostrzalskim dworze, tak że Dębołucka postanowiła, ażeby jeszcze tego samego dnia rozpocząć dzieło nawrócenia i zbudowania duszy Klaruni, która, nawiasem mówiąc, była najreligijniejszą osobą nie tylko w Samostrzałach, ale w całej okolicy. Jednakże w rzeczach moralności każdy ma swój własny idealik, na tyle szeroki, aby zawsze bliźniego można było potępić. (s. 41)

Trudno zaprzeczyć, że w tym zjadliwym komentarzu opatrującym poczynania pani Dębołuckiej kryje się wiele uniwersalnej prawdy, którą można zastosować zarówno do treści obrazka Dygasińskiego, jak i do wszelkich okoliczności i do dowolnego czasu. Tymczasem indywidualne rekolekcje przeznaczone dla niewidomej dziewczyny w istocie się rozpoczynają. Dzieje się tak być może z powodu niewiedzy księdza Inocentego o rzeczywistym ukształtowaniu mentalności Klary, a być może z przyczyny nieznoszącego jakiegokolwiek sprzeciwu uporu żony dziedzica Dębołuckiego.

Tym samym kończy się dla niewidomej czas samotnych, epistemologicznych odkryć, a więc i wędrówek po samostrzalskim ogrodzie, w który wrosła prawie tak głęboko jak zakorzenione w nim drzewa. W zamian jej wewnętrzny świat zostaje poddany wytężonej, usilnej pracy ewangelizacyjnej, w wyniku czego traci on dla niej swą dotychczas tak oczywistą jednoznaczność. Dziewczyna zostaje więc niejako pozbawiona (*de facto* bliskich odpowiednim) naturalnych dla niej pojęć pozwalających z łatwością odróżnić, który z czynów uznać za dobry, a który za zły.

Co ciekawe, rozważania wplecione pomiędzy tytady księdza Inocentego a szczere wyznania dziewczyny z korzyścią można odnieść do późniejszego datą wydania, choć

²³⁸ Tenże, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 57.

bliskoznacznego treściowo traktatu Stanisława Witkiewicza *Chrześcijaństwo i katechizm*. Dlatego warto w tym miejscu dodać uwagę:

Chrześcijaństwo i katechizm wyszło pierwotnie jako cykl artykułów zamieszczonych w kwartalniku „Reforma Szkolna” w latach 1904 i 1913. Przedmiotem analizy autora był świeżo naówczas wprowadzony Katechizm większy dla szkół ludowych opracowany przez jezuitę ks. M. Morawskiego.

Pierwsze oddzielne wydanie Chrześcijaństwa i katechizmu pochodzi z 1920 roku²³⁹.

Ku oświeceniu niewidomej

Już na wstępie zainicjowanych naprędce, indywidualnych rekolekcji ksiądz Inocenty styka się ze znaczną trudnością, na zetknięcie z którą zupełnie nie jest przygotowany. Niespodziewanie okazuje się bowiem, że dusza Klary jest dla katechety w dużej mierze niedostępna i, co ważniejsze – niemożliwa do pełnego poznania przy użyciu metod stosowanych przez niego zazwyczaj.

Tę nieprzystępność Dygasiński prezentuje przez pryzmat jej symptomów fizycznych. Ku swemu zaskoczeniu kapłan przekonuje się naocznie, iż nietypowa mimika twarzy jego uczennicy nie odzwierciedla jawnego dla otoczenia stanu duszy. Stanowi natomiast statyczne świadectwo faktu, że dziewczyna nigdy nie posługiwała się wzrokiem, przez co nie mogła się nauczyć wyrażania emocji dzięki interpretowaniu znaczeń ewokowanych przez tyle mówiącą dynamikę wyrazu twarzy. Dlatego sposobów odczytywania palimpsestu wnętrza niewidomej musi on szukać gdzie indziej – rezygnując z prostych, szerokich i dobrze mu znanych traktów ewangelizacyjnych.

Podobną bierność poznawczą piętnuje Jan Władysław Dawid. W związku z tym psycholog napomina:

Dla obserwacji potrzeba odbierać wrażenia, ale nie można się na nich ograniczyć. Umysł nie jest fotograficzną płytą. Umieć obserwować, znaczy to chcieć coś widzieć i po wtóre umieć z tego korzystać, co się widzi. Jest niepodobieństwem wszystko spostrzegać, co nas otacza. Umysł wybiera pewne szczegóły, części z otoczenia, na których się zatrzymuje.

²³⁹ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 5.

*Wybiera zaś to, co w związku zostaje z jego dążeniami, interese, dotychczasowym doświadczeniem*²⁴⁰.

Zatem ludzkie poznawanie rzeczywistości stanowi krok wyższy od doświadczenia, ponieważ jest wobec niego procesem nadrzędnym. Charakteryzuje się ono również możliwością i koniecznością nieustannego dokonywania wyboru spośród mnogości bodźców, jakie docierają do ludzkiego mózgu. Celem poznawania jest więc nie tyle odwzorowywanie wrażeń na kliszy umysłu, co interpretowanie informacji tylko wybranych.

Warto zauważyć, że w tym kontekście Magdalena Jonca ocenia z ironią postawę narratora *Świata i ślepej dziewczyny*:

*Nie ma wątpliwości, że narrator tej noweli staje po stronie słabej, bezbronnej natury dziecka, jego praw stłamszonych przez nienaturalną, bezduszną, pożał się Boże, pedagogikę. Nie tylko jednak rodzina wyrzucająca swe piskłę z gniazda, ale i ta podejmująca niewłaściwe czy nieudolne zabiegi wychowawcze była przedmiotem refleksji Dygasińskiego. O ile jednak ociemniałej Klaruni zbywało na wrodzonym wdzięku i emocjonalnej wrażliwości [...]*²⁴¹.

Trzeba podkreślić, że jest to uwaga, która bynajmniej nie znajduje potwierdzenia w tekście utworu, ponieważ tak naprawdę pisarzowi nie chodzi o wrodzoną umiejętność bycia w salonie. Sądzę, że nie warto wykraczać poza dosłowne znaczenie treści tego fragmentu małej prozy, gdyż to właśnie ono jest tu najistotniejsze.

Ponadto wydaje się, że konstatacja dotycząca rzekomego braku wdzięku Klary wynika z nieznamości przez badaczkę zagadnień dotyczących realnego funkcjonowania osób niewidomych. Sytuacja opisywana w noweli ma przecież charakter diametralnie różny od tego, z jakim zwykle można się spotkać dzisiaj²⁴².

Upřednia sytuacja jest wyjątkowa, bo odnosi się do końca dziewiętnastego wieku, gdy alfabet Braille'a mozolnie zyskiwał dopiero swych orędowników²⁴³. Mimo że na zachodzie Europy z powodzeniem podejmowano pionierskie inicjatywy, na terenach trzech zaborów wówczas nikt jeszcze nawet nie myślał o zorganizowanym nauczaniu osób niewidomych, ani tym bardziej o ich społecznej rehabilitacji²⁴⁴.

²⁴⁰ J. Wł. Dawid, dz. cyt., s. 15.

²⁴¹ Zob. M. Jonca, dz. cyt., s. 289.

²⁴² Por. W. Klinkosz, *Ogólna charakterystyka osób niewidomych i słabowidzących*, [w:] tegoż, *Sukces akademicki studentów niewidomych i słabowidzących a ich osobowość*, Lublin 2003, s. 51-76.

²⁴³ Zob. C. M. Mellor, *Louis Braille. Dotyk geniuszu*, przeł. M. Kalbarczyk i E. Zieliński, Warszawa 2009.

²⁴⁴ Zob. *Rehabilitacja społeczna osób niepełnosprawnych. Skrypt*, red. M. Marek-Ruki, Warszawa 1999.

Zatem kapłan prowadzący rekolekcje Klary nie odznacza się otwartą i elastyczną duchowością. Dygasiński wskazuje potencjalne rezultaty takiego ukształtowania mentalności pedagoga, podkreślając zgubne skutki, jakie wywoła ono w duszy ucznia:

*Brak samodzielności w dziedzinie logiki wywołuje ten sam brak w dziedzinie etyki. Kto się boi Boga i nie robi źle dlatego, żeby nie być umieszczonym w smole piekielnej, ten pod względem umysłowym i pod względem swej moralności stoi bardzo nisko, stoi na stanowisku dziecka drżącego przed karzącą go różgą, ale nie jest jeszcze samodzielną jednostką społeczną, dla której postępowanie moralne jest stałą normą życia, jest zasadą sine qua non*²⁴⁵.

Nie zmienia to faktu, że ksiądz Grdyka, będąc teologiem rozmiłowanym w statyczności form nawarstwiających się przez wieki i uobecnionych w nauce Kościoła, nie potrafi dostosować metod ewangelizacyjnych do nietuzinkowych okoliczności, czyli do realnych potrzeb i możliwości nietypowej jednostki naginanej ku nawróceniu²⁴⁶.

Ten problem zauważa również Witkiewicz, gdy pisze:

*[...] jeżeli wśród młodzieży niereligijność dopiero się szerzy, [...] wśród duchownych nauczających religii jest ona tak [...] nałogowa, że nie może już być przez nich uświadamiana. [...] Natchnienia wiary, szczytna samoofiara miłości, jak i żrące burze zwątpień [...], wszystko to oni [duchowni] już przeżyli, wszystko to w nich umarło. Pozostała tylko trupia skorupa [...] lub biurokratyczne wyzyskiwanie religii dla spętania swobody ludzkiego czynu jednostkowego czy zbiorowego. Tylko w takich duszach może powstać myśl tak potworna, jak przymus w nauce religii*²⁴⁷.

Toteż można dostrzec interesującą analogię między nieruchomym wyrazem twarzy Klary a spetryfikowanym życiem wewnętrznym księdza. Kierując się wyłącznie treścią słów podopiecznej, rekolekcjonista nie do końca potrafi odczytywać znaki emocji i myśli obecnych w duszy dziewczyny.

Natomiast podświadomie i bezskutecznie doszukuje się ich w wyrazie twarzy niewidomej bohaterki, nie chcąc, nie mogąc, czy też nie umiając nawiązać inną drogą mentalnego kontaktu z pozbawioną wzroku adeptką wiary. To, że nie udaje mu się osiągnąć

²⁴⁵ A. Dygasiński, *Krytyka tradycyjnych form wychowania*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 9.

²⁴⁶ Zob. E. Marzec, *Edukacja osób z dysfunkcją wzroku*, [w:] *Edukacja osób niepełnosprawnych*, pod red. L. Frackiewicz, Katowice 2003, s. 97-120.

²⁴⁷ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 6-7.

wizualnej przewagi nad swą młodą rozmówczynią, stanowi więc dla niego powód znacznej niewygody, aczkolwiek będzie to jedna z przyczyn niekończących się wcale, dalszych trudności, lecz już o innej proveniencji.

Tak więc Dygasiński niezwykle trafnie zauważa w tym miejscu specyficzną właściwość, jaką często odznaczają się ludzie niewidomi od urodzenia. Chodzi mianowicie o swoistą nieprzeniknioność wyrazu ich twarzy, która dla osób na co dzień posługujących się wzrokiem wydaje się uderzająco nienaturalna. Nie można bowiem z niego wyczytać emocjonalnej zmienności, jakby wewnątrz takiej osoby naprawdę było martwe.

W tym kontekście narrator mówi:

Ksiądz Inocenty spojrzał uważnie na swą uczennicę, ale jej twarz nie miała zwykłego ludzkiego wyrazu. Klarunia nie widziała nigdy u ludzi ani uśmiechów, ani zmarszczeń brwi i czoła, nie nauczyła się naśladować gry i układu fizjonomii. Ludzie ze wzrokiem nie umieli odczytywać tego bezwyrazowego dla siebie oblicza. (s. 44)

Jednak rozmowy z księdzem Inocentym inspirują Klarę do ujawnienia przed nim epistemologicznych źródeł jej światopoglądu. Dzięki tym swoistym kolokwium niewidoma ma sposobność opowiadać o swoich przekonaniach, jakie wcześniej w Samostrzałach nie byłyby zauważane i o których nikt nie myślał nawet, że one istnieją, nie wspominając choćby o najmniejszej chęci rozmawiania o nich.

Jakkolwiek rekolekcje są efektem ganionego przez domową społeczność postępu starszej siostry Zosi, stanowią one także fabularną przestrzeń, w ramach której autor oddaje głos tytułowej bohaterce. Wówczas okazuje się, że osobliwe pierwiastki dostrzegalne w jej wyjątkowym postrzeganiu świata bynajmniej nie są jedynym elementem duchowego ukształtowania Klary.

I tak, obok aktywności poznawczej dziewczyny, niezmiernie ważna wydaje się prezentowana przez nią głęboka refleksyjność, której owoce rzadko objawiają się w postaci jasnych, zdecydowanych rozwiązań kwestii rozważanych podczas rozmów z księdzem. Natomiast sednem tego wartościowego, podejmowanego samodzielnie przez Klarę procesu jest właśnie mentalne zadawanie sobie pytań i wytrwałe ponawianie prób odnalezienia na nie odpowiedzi.

Dlatego też niewidoma kilkakrotnie deklaruje, że wcześniej już rozmyślała o zagadnieniach poruszanych w rozmowach przez kaznodzieję, mimo że dotyczą one

najgłębszych tajemnic egzystencjalnych, jakie można uznać za te zakryte przed ludzkim rozumem.

Dygasiński, będąc wnikliwym obserwatorem metod edukacyjnych końca dziewiętnastego wieku, (podobnie jak czyni to w noweli), docenia w bohaterce tendencję do łączenia intelektu z emocjami. To właśnie tę drogę uznaje za najbardziej adekwatną dla harmonijnego rozwoju istoty ludzkiej:

Człowiekiem nazywamy istotę posiadającą dobrze rozwinięte władze uczucia i myślenia, będące niezbędnymi warunkami wszelkiej działalności. Jednakże ani uczucie, ani myślenie nie są jakimiś rzeczami skończonymi, doprowadzonymi do pewnego punktu i nareszcie zamkniętymi: ciągły postęp, nieustanne doskonalenie się jest godłem człowieka, a przyrodzoną własnością jego moralnego gruntu.

Człowiek czujący i myślący, człowiek, którego wychowanie uczyniło dobrze wychowanym, to nie jest istota zdolna li tylko do cnót kardynalnych, wymijająca siedem grzechów głównych, uważająca bacznie, aby ująć paragrafów prawa kryminalnego lub cywilnego. Sama przyroda obdarzyła człowieka, a raczej wykształciła w człowieku uczucie i myślenie, przez co powołała go na teatr społecznej, historycznej działalności²⁴⁸.

Natomiast w opowiadaniu nauczyciel Klary akcentuje przede wszystkim władzę rozumu i upodrzednia rolę uczucia i wiary. Niewinnej Klarze w istocie bardzo trudno to pojąć. Dlatego w trakcie rekolekcyjnych dysput katecheta nie uznaje za stosowne wziąć pod uwagę możliwości i intelektualnego przygotowania młodej uczennicy do podjęcia tak ambitnego wyzwania.

W związku z tym Inocenty Grdyka nie stosuje niestety pedagogicznej zasady sukcesywnego stopniowania trudności i złożoności omawianych problemów. Czyni zaś wręcz odwrotnie, na wstępie sięgając do najgłębszej esencji rozważań, jakie w ogóle może wieść człowiek. Tymczasem Dygasiński (już nie jako autor, lecz jako pedagog) ostrzega przed tego rodzaju edukacją, mówiąc:

Ażeby wychowawca nie popadał w ostateczności, ażeby nie przypuszczał, iż umysł człowieka z chwilą przyjścia na świat stanowi tabula rasa lub żeby [...] nie popadł w jakieś zwątpienie o wartości wychowania mniemając, że człowiek przychodzi już na świat z zarodami cnót oraz występków, na które nie ma lekarstwa, że odziedzicza rozmaite gotowe talenta i

²⁴⁸ A. Dygasiński, dz. cyt., s. 5.

zdolności, jednym słowem, ażeby wychowawca mógł ratować się od różnych jednostronnych a bezbrzeżnych teoryj, powinien koniecznie oddać się studiom psychologii. Bez tego bowiem przewodnika będzie on marnował najlepsze nawet wrodzone zarody zdolności swoich wychowalców albo z drugiej strony będzie zużywał dużo sił i czasu tam, gdzie mu nic zrobić nie pozostaje ²⁴⁹.

Bynajmniej nie stosując się do powyższych wskazówek, kapłan bez wahania indaguje więc czternastoletnią Klarę o sens ludzkiego istnienia na ziemi:

- Czy wiesz, moja córko, po co człowiek żyje na świecie? - pytał ksiądz Grdyka. [...]

- Nieraz się nad tym sama zastanawiałam i nigdy nie mogłam dać sobie dobrej odpowiedzi. Toteż mnie się zdaje, że ja nie jestem na nic w świecie potrzebną. Bo cóż, kwiatki moje to by i beze mnie mogła hodować Zosia albo ogrodnik. Może kiedyś byłam potrzebną mojej mamie... Prawda, raz jeden tylko, niedawno, byłam potrzebna Piotrusiowi także, gdy go chciał obić lokaj Ignacy, ale mama gniewała się za to na mnie. Podobno źle zrobiłam. Więc ja nie wiem, po co żyję na świecie. (s. 43-44)

W słowach Klary widać rezygnację zasiewaną w niej przez lata niesprawiedliwym, obojętnym traktowaniem przez rodziców, które nauczyło ją myśleć o własnej podmiotowości w kategoriach istoty ułomnej, więc gorszej, pomijanej, niechcianej i niekochanej. Na domiar złego niedawne, *de facto* szlachetne postępowanie niewidomej zupełnie niespodziewanie dla niej zyskuje wszak miano domowego skandalu.

Dlatego też – w obliczu wspomnianego, smutnego, mentalnego stanu Klary – tak bolesne zaskoczenie staje się powodem ogromnego zamętu wewnętrznego. Równocześnie w umyśle dziewczyny powstaje wrażenie chwiejności i niejednoznaczności aprobowanego przez nią systemu aksjologicznego.

Niewidoma przekonuje się, że to, co ona od najmłodszych lat uznawała za dobre, przez ujęte w karby form szlacheckie otoczenie teraz zostaje nagle surowo zganione i określone jako nieprzyzwoite, więc wymagające surowej kary. Ale mimo obecności tego rodzaju epistemologicznych pułapek kryjących się w obolałej, wrażliwej duszy starszej panny Dębołuckiej ksiądz niewiedzący nic o ich istnieniu zna na zadane przez siebie pytanie jedynie

²⁴⁹ Tenże, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 58.

adekwatną odpowiedź. Stwierdza więc, że człowiek, skoro został stworzony przez Boga, ma obowiązek żyć, a zwłaszcza – obowiązek ten poznać i zrozumieć.

Doszedłszy do takiego wniosku bez najmniejszych wątpliwości, katecheta ma możliwość zająć się kolejnym zagadnieniem. Omawiana w tym momencie kwestia stanowi jedną z najbardziej fundamentalnych w obrębie nauki Kościoła. Jest nią chrześcijańska miłość bliźniego. Pytana o jej istotę, Klara w odpowiedzi ujawnia, że pojmuje ją w najprostszy, naturalny sposób. Ale także przyznaje z pokorą, że do tej najdoskonalszej – miłości nieprzyjaciół – bynajmniej nie czuje się zdolna²⁵⁰. Ksiądz jednak uświadamia jej konieczność Boskiej ingerencji, która musi leżeć u podstaw tego szlachetnego uczucia. Duchowy przewodnik Klary dodaje także, że uczucie skierowane ku Bogu powinno odznaczać się o wiele większym stopniem natężenia i emocjonalnego żaru niż miłość otaczająca bliźnich.

Niezlomny w swych staraniach katecheta, mimo różnic dzielących przekonania Klary od tych najodpowiedniejszych, jakie on sam wyznaje, prowadzi swą uczennicę do przyjrzenia się kolejnemu pojęciu z kręgu wiary. Kieruje bowiem rozmowę ku zagadnieniu tak trudnemu do zdefiniowania i zgłębienia jak problem natury samego Boga. Klara ma o nim pojęcie bliskie wyobrażeniu istoty Boskiej jako transcendencji wtopionej swymi drobinami w ludzki świat. Tym samym Klara nawiązuje w tym momencie do panteistycznej wizji Boga, co zasługiwałoby w przyszłości na bardziej wnikliwe opracowanie²⁵¹.

Niewidoma, zaczerpnąwszy świadomość Boskiej egzystencji ze światopoglądu zmarłej matki, przyznaje, że wie o istnieniu takiej obecności, lecz nie potrafi jej pojąć²⁵². Na tę wydawałoby się nierozstrzygalną wątpliwość ksiądz Inocenty znajduje odpowiedź wynikającą z nauki Kościoła:

- Mama [...] Powiadała tylko, że Bóg jest w każdym człowieku i w całym świecie, że go widzieć nie można, ale- czuć i rozumieć. Nie rozumiałam wcale, jak się to dzieje, a teraz także nie rozumiem. Wierzę tylko, iż tak być musi, skoro tak powiedziała mama moja.

- Nie rozumiesz, boś nie poznała jeszcze Boga, nie ukochała go całym sercem [...].
(s. 44-45)

²⁵⁰ Zob. S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 67-68.

²⁵¹ Zob. R. Padoł, *Elementy światopoglądu religijnego*, [w:] tegoż, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982, s. 45-110.

²⁵² S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 69-70.

Zatem Inocenty Grdyka podsumowuje, że przyczyną niezrozumienia Boga przez uczennicę jest zwyczajnie fakt, że Klara go dotychczas nie poznała. Co ciekawe, stwierdza to w taki sposób, jak gdyby sądził, że poznanie w pełnej mierze istoty Boskiej jest dla kogokolwiek w ogóle możliwe.

Owa zdecydowana konstatacja wydaje się stać w zupełnej sprzeczności z pojęciem o religii, jakiemu hołduje nauczana dziewczyna. Wspomina o nim nieoceniony w swej intuicji Stanisław Witkiewicz, pisząc:

*Religia musi być stanem duszy, musi być żywą siłą życia, w której każda myśl jest uczuciem, a każde uczucie myślą. [...] Nauka religii musi być ciągłą sugestią, ciągłym sprzęganiem żywego czucia z martwymi symbolami słów. Musi ona porywać wyobraźnię, obudzać współczucie, zachwyt i podziw, musi być przecież [...] poetyczniejszą od przeciętnych rozmów i bardziej porywającą od prawideł przyzwoitego zachowania się*²⁵³.

W nawiązaniu do głoszonych przez siebie przekonań teolog stwierdza, że w rzeczywistości, bez pomocy czy obecności Boskiej łaski, człowiek nic nie może zdziałać i że jest z gruntu słaby i ułomny. Jednakże to stwierdzenie ponownie stanowi punkt wyjścia dla wyrażenia nietypowych przekonań Klary o wpływie woli Boskiej na postępowanie człowieka.

Co ciekawe, w tym kontekście zarysowuje się wyraźny rozdźwięk między wyobrażeniem Klary na ten temat a nauką Kościoła uosabianą przez księdza Inocentego:

- Ja to sobie myślałam, że taką [słabą i ułomną - AW] jestem właśnie, ale myślałam także, iż jeżeli we mnie jest Bóg i jest wszędzie dokoła mnie, jeżeli On mną i wszystkim rządzi, jeżeli od Niego pochodzi mój rozum, miłość i uczynki, to ja czuję i myślę, i czynię wszystko z Jego woli - rzekła Klarunia.

- To jest złe, moja córko, i niechrześcijańskie pojęcie! - zawołał ksiądz Grdyka. - Człowiek na ziemi jest owocem grzechu, jest słaby i źle czynić ciągle usiłuje, stąd i myśli twoje pochodzą. [...] Głos złego ducha podszeptuje ci ciągle wątpliwości, abys się dopuszczała grzechu i obrażała Boga. Trzeba się strzec tego przekłętego głosu, szukać pocieszenia w modlitwie, w wierze! Wtedy znikną wątpliwości owe, rozjaśnią się oczy twoje i ujrzysz jasno niebiańską prawdę. (s. 45)

²⁵³ Tamże, s. 16.

Tak więc ze słów kapłana wynika, że istnienie człowieka, a także jego czyny i ich owoce mają mniejszą wartość niż sądzi niewinna Klara, gdyż bez wiary i obecności Bożej łaski mogą być one wyłącznie złe. Ponadto dowiaduje się także, że rozmyślenia nad esencją Boskiego bytu mijają się z celem, a nawet stanowią występki przeciw przykazaniom, ponieważ w istocie prowadzi to na epistemologiczne manowce. Natomiast źródło takich refleksji stanowi przecież pokusa zasiewana przez podszepty złego ducha, stąd warto tego rodzaju rozważań konsekwentnie unikać.

Ale również na wysoce niepożądany nadmiar pytań w umyśle dziewczyny ksiądz Inocenty bez trudu znajduje i podpowiada lekarstwo, które znów dla niewidomej bohaterki wcale nie wydaje się tak oczywiste i niewątpliwe:

- O, jakże ja słaba, niedołężna jestem! - zawołała Klarunia. - Wszyscy to wokół mnie powtarzają, wszyscy mówią, że jestem nieszczęśliwa, ułomna. Zaczynam teraz poznawać moje nieszczęście.

- Przed tobą, córko, jest noc, éma wieczna; życie wydaje ci się jak długie pasmo nieszczęścia: okropne, ponure. Oto przychodzi do ciebie sługa Boży i mówi: Jesteś chrześcijanką! Porzuć wątpliwości, szukaj pokrzepienia w wierze, a tę wiarę, to ocalenie z rozbicia daje ci Kościół, do którego należysz. Wiara człowieka to jedyna prawda i innej prawdy na świecie nie ma. [...] wierz w prawdę, którą ci przynosi druga matka - Kościół. (s. 45)

Okazuje się zatem, że według spetryfikowanej, konserwatywnej nauki Kościoła Klara nie tylko jest ułomna fizycznie, lecz i duchowo, gdyż brak jej wiary, która sprzed niewidzących oczu jej duszy i ciała usunęłaby każdą z wątpliwości, a przede wszystkim – z gruntu grzeszną chęć jakichkolwiek nieprawomyślnych rozważań. Wtedy jednak ujawnia się kolejne z wypaczonych pojęć pasierbicy pani Dębołuckiej. Dziewczyna sądzi bowiem, że kwintesencją ludzkiego życia jest zrozumienie prawdy, a nie jedynie bezrefleksyjna wiara w nią²⁵⁴.

²⁵⁴ Zob. T. Carlyle, dz. cyt., s. 100.

Rekolekcjonista trwający przy zaślepionej, wątpiącej duszy uświadamia Klarze niepodważalny fakt, iż jedyną i niezmienną prawdę może przynosić tylko Kościół oraz że może ona należeć wyłącznie do niego²⁵⁵.

Tym niemniej ta fundamentalna pomyłka niewidomej daje początek korowodowi refleksji zdecydowanie niezgodnych z chrześcijańską nauką. Dotykają one z kolei pierwszych przyczyn leżących u podstaw egzystowania zwierząt i roślin na świecie. Klara całym swoim życiem w ogrodzie dawała wyraz własnej opinii na ich temat. Natomiast teraz duszpasterz kategorycznie uświadamia jej, że nieodwołalnie musi je natychmiast porzucić na rzecz katolickiej wiary, jaka niebawem przyniesie uszczęśliwienie zagubionej dziewczynie:

- Potrzeba wierzyć w prawdę... wierzyć - powtarzała Klarunia. - A ja myślałam, że kwiaty rosną dlatego, iż je polewam; że pachną, ponieważ słońce je ogrzewa. Myślałam, iż ptaszki śpiewają, ponieważ jest ciepło, ponieważ gniazdka mają, w gniazdkach dzieci. Myślałam, że ja myślę, ponieważ moja mama także myślała, a mówię, modłę się, bo mię tego mama nauczyła. (s. 45-46)

Następnie katecheta nawiązuje do zagadnienia sprawiającego wrażenie istotnie trudnego do jednoznacznego wyjaśnienia, aczkolwiek teraz w tej kwestii Klara wydaje się mieć własną odpowiedź na jego pytanie. Dotyczy więc ono tego, do kogo może należeć prawda na ziemi²⁵⁶. Przy tej okazji ksiądz Inocenty ponownie próbuje wypłenić w duszy dziewczyny niepoprawne przekonania, przy sposobności wyjaśniając adeptce wiary, czym w doczesnym świecie odznacza się Kościół Boży:

- [...] Wierzyć uczy ta druga matka, Kościół... cóż to jest Kościół, druga moja matka?

- Kościół - odpowiedział ksiądz Inocenty - to wszyscy ludzie wierzący, wszyscy, którzy się poznają po tym, że wierzą, że miłują jedną prawdę, że Bóg wśród nich przebywa. Kościół to wierni, oświeceni i nauczeni przez namiestników Bożych, głoszących jedną prawdę, Ewangelię, poza którą nie ma ani prawdy, ani zbawienia! I nie ma zatem prawdy poza kościołem, nie ma zbawienia poza obcowaniem wiernych.

²⁵⁵ Zob. A. Dygasiński, *Krytyka tradycyjnych form wychowania*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 9.

²⁵⁶ Tamże, s. 9.

- *To szczególne, szczególne!* - mówiła ślepa dziewczyna. - *Sądziłam, że prawda do wszystkich należy, że ją Bóg mógłby dać każdemu... Ja źle widzieć sądziłam. Myślałam, że gdzieś daleko po świecie żyją różni ludzie i mogą być mądrzy, dobrzy. A Pan Bóg widzieć nie każdego wybiera. [...]*

- *Córko! Co Bóg raz postanowił, to zmienionym być nie może! A on postanowił, iż tylko w Kościele jednym, świętym, powszechnym jest prawda i zbawienie.*

- *Więc sam Bóg tak postanowił?* - pytała z rozważką Klarunia.

- *Rzeczy boskich roztrząsać nie godzi się człowiekowi* - mówił dalej ksiądz - *bo słaby rozum tajemnicy pojąć nie zdoła; trzeba się raczej ukorzyć przed tym Majestatem niezbadanej prawdy i uznać ją za najwyższą, ponieważ jest właśnie niezbadana.*

- *Uznać prawdę najwyższą, ponieważ jest niezrozumiana!...* - powiedziała Klarunia jakby sama do siebie.

- *Jesteś docześnie nieszczęśliwie dotkniętą, córko* - przemówił znowu ksiądz Inocenty - *i ciężko cię Pan doświadcza [...]. Lecz cokolwiek się dzieje, dzieje się z Jego woli i w mocy Jego wszystko jest. [...] Jemu się oddaj, a szczęście znajdziesz [...]. Myśl o wieczności będzie żyła w tobie, odezwą się dążenia świętych i aniołów.* (s. 45-46)

Dygasiński w tym miejscu zarysowuje wyraźny rozdźwięk między ściśle określonymi, hieratycznymi poglądami kapłana a oryginalnym podejściem Klary do świata. Choć nauki zakończą się dopiero za pewien czas, ów rozłam stanowi początek nieodwołalnego rozchodzenia się dróg obojga bohaterów, a co za tym idzie – każe się spodziewać rychłego zakończenia rekolekcji.

Teolog uświadamia sobie bowiem swą niemoc w przeprowadzeniu dzieła naprawy spaczonych duszy starszej córki państwa Dębołuckich. Wyznaje to macosze dziewczyny, ale bynajmniej nie myśli o pozostawieniu sprawy nawrócenia Klary swemu niekorzystnemu biegowi.

Interpretatorka noweli Dygasińskiego doszukuje się natomiast odmiennych przesłanek sugestii księdza Inocentego kierowanych pod adresem rodziców Klary. Zupełnie inaczej odczytuje także palimpsest wnętrza skłanianej ku nawróceniu:

Nie mogąc pokonać w sobie wewnętrznych sprzeczności, poddając się „ślepej wierze” w boskie wyroki, ulega ogarniającemu poczuciu niepewności, lęku przed prawdami, których nie może objąć rozumem, a tym bardziej ukochać sercem. Doprowadziwszy dziewczynkę na skraj zwątpienia, uzyskał katecheta pożądany „półprodukt” gotowy do moralnej obróbki w celu oderwania Klaruni od ziemskich przywiązań, wzniesienia jej ducha ku niebu na drodze umartwiających ciała praktyk²⁵⁷.

Trudno założyć, że owocem rozmów dziewczyny z księdzem nie miało być nawrócenie, jak suponuje badaczka, gdyż oznaczałoby to przecież jawne niepowodzenie zabiegów katechety.

Tymczasem jednak sesje rekolekcyjne o dziewczęcych poglądach Klary mówią wiele. Chociaż życie wiedzione przez niewidomą sprawia, że wspaniałomyślnie pomaga ona lokajczykowi Piotrkowi i staje się dla niego dobra, postępując z nim i broniąc go niby rodzona matka, ksiądz Inocenty gani jej (określone mianem materialistycznego, a przecież w pewien sposób bliskie z franciszkańskim) podejście i przywiązanie do natury²⁵⁸. Neguje także ciężące ku panteistycznemu pojęcie Boga, a przede wszystkim aksjologiczne przekonanie o dobru i złu jako moralnie wypaczone²⁵⁹.

Tym niemniej opinie i poglądy wyrażane przez Klarę w rozmowach z księdzem Inocentym wydają się niezwykle trafne i adekwatne w odniesieniu do zbiorowości ludzi wierzących. Można w nich także widzieć niejako katalog postulatów dotyczących potencjalnej i pożądanej przez wiernych reformy ładu potrydenckiego w Kościele rzymskokatolickim, jaki Dygasiński umieścił w utworze w ramach oddziecięcej wypowiedzi. Trudno także zaprzeczyć, że blisko im również do myśli związanych z szeroko pojętym modernizmem katolickim rozwijającym się w tym czasie²⁶⁰. Pośród nich można wymienić między innymi: indywidualistyczną relację poszczególnych jednostek względem Kościoła, postrzeganie

²⁵⁷ Zob. M. Jonca, dz. cyt., s. 289.

²⁵⁸ E. Paczoska, *W poszukiwaniu doskonałości: franciszkański projekt dojrzewania*, [w:] tejże, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 199-218.

²⁵⁹ Zob. I. Hofman, *Humanizm Kantowski i pozytywne nieprzystosowanie do świata jako alternatywa dla współczesnego człowieka*, [w:] *Człowiek wobec wyzwań humanistycznych i cywilizacyjnych współczesnego świata*, pod red. A. Kalinowskiej i E. Łoch, Lublin 2004, s. 99-112.

²⁶⁰ Zob. R. Padoł, dz. cyt., s. 42-44.

zbiorowości wiernych jako wspólnoty jednostek wierzących, a oprócz tego – podejście do odnowionej wiary jako bliskiej człowiekowi i pełnej prostoty²⁶¹.

Za Heleną Wolny – warto przytoczyć wyjątkowo pochlebną opinię Stefana Żeromskiego, który o tym obrazku napisał:

*Jakież to psychologiczne arcydzieło, jakaż to poezja[...]. W ostatnim wykrzykniku coś jest niedopowiedzianego. Nie panteizm, nie kult światła, nie russoizm, nie... pogaństwo chyba. Świat i ślepa dziewczyna jest najcudniejszą książką, jaką czytałem. Przegląda z tego nie powieściopisarz, nie filozof, nie przyrodnik, nie filantrop, nie poeta – choć wszystkim on tu jest. Płynie stąd to chyba, że tak on się zachwycił przyrodą, tak ją ukochał, tyle w niej zobaczył dobrego, że złe ludzkie boli go bardzo, bardziej niż filantropa, niż poetę [...]*²⁶².

To nader emocjonalne, charakterystyczne dla stylu Stefana Żeromskiego, odczytanie noweli raczej przydaje utworowi znaczeń niż mu je odbiera. Toteż takie podejście interpretacyjne, które inspiruje do dopatrywania się w utworze miejsc znaczących, a równocześnie – każe unikać nadinterpretacji lub uogólnień czy badawczej symplifikacji, wydaje się rzeczywiście zasadne.

Indywidualność spacyfikowana

Rekolekcjom prowadzonym przez duchownego Dygasińskiego nadaje tego rodzaju formę literacką, aby uwieńczyć je odniesieniem do dwóch najistotniejszych aspektów życia Klary jako jednostki. Dlatego pomija zagadnienia dotyczące istoty wiary i Kościoła jako zbiorowości, niepojętej, przedziwnej natury Boga oraz pytania o sens ludzkiej egzystencji i o tożsamość ziemskich posiadaczy jedynej, właściwej prawdy. Stąd też *clou* nauk udzielanych dziewczynie przez księdza Inocentego wcale nie stanowią sugestie czy napomnienia wygłaszane przez kaznodzieję. Ich treścią są natomiast pytania niewidomej bohaterki, jakie ma ona odwagę postawić człowiekowi, który uprzednio umiał znaleźć najwłaściwszą odpowiedź na każde z nich.

²⁶¹ Zob. T. Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 197-252.

²⁶² H. Wolny, *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*, Kielce 1991, s. 16-17.

Klara bowiem próbuje dociec podstawowej przyczyny dwojakiego nieszczęścia w jej czternastoletnim życiu. Wiąże się ono z poczuciem dojmującego braku, którego nie da się w żaden sposób usunąć, ani choćby zminimalizować:

- Więc Bóg chciał, ażebym była ślepą i nieszczęśliwą? Bóg może mię znowu szczęśliwą uczynić!... Ale dlaczego Bóg chciał tego?... Dlaczego mi nie dał wzroku jak innym ludziom i zabrał mamę? Bóg zrobił mi dużo złego... - rzekła smutnie Klarunia. (s. 47)

Uprzednio ksiądz Inocenty niejednokrotnie potrafił znaleźć celną replikę na wszelkie kłopotliwe pytania i wątpliwości przedkładane przez dziewczynę. Tym niemniej teraz, co znamienne, kwestia wskazana przez nią pozostaje boleśnie nierozstrzygnięta. Pytanie Klary o przyczynę dwoistego, dotykającego ją braku, mimo obecności pierwiastków Boskiej miłości i dobra, stanowi przecież wyraz podejmowanego odwiecznie przez człowieka i dotąd niezmiennie bezowocnego trudu poszukiwania pierwszej przyczyny istnienia zła w świecie, a wyrażonego słowami – *Unde malum*²⁶³.

Ale zagadnienie to implikuje inne, zgola jeszcze bardziej obrazoburcze i donioślejsze pytanie – czy zatem Boska wszechmoc i ludzka wolna wola nie stoją w zasadniczej sprzeczności? Do tego problemu nawiązuje Stanisław Witkiewicz, gdy konstatuje:

Wszechmoc boska i wolna wola ludzka, które rozważane osobno są już zagadnieniami nie do udźwignięcia dla umysłu dziewięcioletniego dziecka, znajdują się tam [w katechizmie - AW] w zdumiewającym, realnym, współczesnym i współrzednym działaniu. Zestawienie też tych wykluczających się wzajemnie zasad prowadzi w katechizmie do zupełnego ich unicestwienia [...] ²⁶⁴.

Anna Kalinowska sugeruje jednak, że Klara nie jest świadoma nieszczęścia i wiedzy bezrefleksyjną egzystencję do momentu, gdy, jak pisze badaczka:

Ksiądz uświadomił jej nieszczęście wynikające z choroby, którego sama nie czuła. Jako nieudany egzemplarz gatunku zaistniała w społeczeństwie wraz z całym swoim ograniczeniem. W tym przesłaniu mieści się obrona, z jednej strony romantycznego przeidealizowania, całkowitej swobody wynikającej z zaniedbania, a prowadzącej do pogańskich zachowań, z

²⁶³ Zob. T. Carlyle, dz. cyt., s. 99.

²⁶⁴ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 44-45.

drugiej zaś, bardziej zdecydowanie, krytyka postyczeniowego ideału społeczeństwa jako organizmu zdrowych, prężnych i potrzebnych. To obrona odmienności i poszukiwanie azylu dla tych, którzy po świecie poruszają się wolniej, inaczej dysponując zmysłami w jego fizycznym odbiorze. Takie przesłanie czyni z nienajlepszej literacko noweli Dygasińskiego utwór bardzo nowoczesny i ciągle aktualny²⁶⁵.

Mimo że obrazkowi Dygasińskiego trudno odmówić pewnej relacji względem współczesności, znaczne wątpliwości budzi supozycja, iż autorskim zamierzeniem była apoteoza nieskrępowanej, dziecięcej swobody wzorowanej na tej romantycznej, która to właśnie powodowała niechrześcijańskie zachowania. Jeśli rzeczywiście takowe się przydarzały, były one wynikiem rodzicielskich, permanentnych zaniedbań, a postępowanie Klary świadczy przecież o głęboko religijnym ukształtowaniu jej duchowości. Pozostawia ono swój ślad chociażby w smutnym żywocie lokajczyka Piotrka lub w bujnym ogrodzie wytrwale pielęgnowanym przez niewidomą.

Wreszcie autor zmierza ku klarownemu rozwiązaniu wątku nieprawomyślnego córki Kościoła. I tak katecheta w końcu uświadamia sobie, że dzięki jego naukom Klara niewiele zyskuje w aspekcie rozwoju uczuć religijnych, mimo że on tak usilnie przekonywał ją do przyjęcia prawd chrześcijańskiej wiary²⁶⁶. Godne uwagi jest w tym kontekście trafne stwierdzenie narratora utworu:

Nauki i konferencje tego rodzaju miały miejsce codziennie przez cały tydzień. Klarunia niewielki postęp zrobiła pod względem religijnych uczuć, których nie podobna zaszczerpieć drogą przekonywania i perorowań. Jeżeli bowiem coś przechodzi rozum ludzki, nie może to być dowodzone. Namawiać oraz wzruszać można niektórych ludzi, lecz tylko w dobrej wierze, inaczej nadużywa się cudzej dobrej wiary.

Ślepa dziewczyna rozmyślała z zapalem o tym, co jej ksiądz Inocenty tłumaczył, powstawały wątpliwości, które nauczyciel religii nie zawsze z powodzeniem rozstrzygał. (s. 47)

²⁶⁵ A. Kalinowska, dz. cyt., s. 134.

²⁶⁶ Zob. A. Dygasiński, dz. cyt., s. 7.

Okazuje się zatem, że niewidoma bohaterka obrazka na tyle odbiega swą indywidualnością od powszechnych, możliwych do zaakceptowania przez Kościół wyobrażeń o istocie wiary, że jej tymczasowy nauczyciel odkłada swój werbalny oręż. Stąd też, rozgoryczony miernymi efektami rekolekcji, na ich zakończenie – w obecności rodziców Klary – diagnozuje jej stan ducha:

- Panna Klara nie jest na dobrej drodze. Duchowy jej grunt jest na wskroś pogański. Nie szczepiono od kolebki zasad kościoła, odwoływano się za dużo do rozumu. Stąd brak duchowej karności, uległości i tej ślepej wiary, co to niebiosą przebija.

- Słowem, jest źle! - zawołała Dębołucka. - Przeczuwałam ja to i obawiałam się tego.

- Zważyć nam jednak nie należy. Duch wieku jest sceptyczny, ale nauka Kościoła jest po to, aby triumfowała, przeto skuteczną być musi! - odrzekł ksiądz Grdyka. (s. 47)

Rozpoznawszy chorobę równoznaczną z nadmiernym rozwojem sfery racjonalnej w dziewczynie, kapłan sugeruje wyplenienie jej w Klarze stosowaniem wzmożonych praktyk religijnych oraz umartwianiem ciała.

Aby prędko rozwiązać palący problem, kapłan sugeruje więc państwu Dębołuckim oddanie Klary pod opiekę instytucji wprawniejszej w przywracaniu zbłąkanych dusz ku ożywcemu tchnieniu wiary. Ma on mianowicie na myśli galicyjskie Zgromadzenie Sióstr Urszulanek.

I tak pomysł wyjazdu wychowawczego Klary do klasztoru przez Dębołuckich zostaje z entuzjazmem zaaprobowany. Jednakże stosunek ojca Klary względem tego projektu narrator podsumowuje znacząco, nie kryjąc przy tym zjadliwej ironii:

I wnet potem wezwany, przybył na naradę pan Juliusz, ów filantrop głośny i postępowiec, i konserwatysta. Wysłuchał poważnie propozycji, konieczność jej uznał i postanowił Klarunię wywieźć do Galicji, aby ją tam panny urszulanki nauczyły wierzyć. (s. 47-48)

Dostrzegalna z łatwością jest spora doza sarkazmu w stwierdzeniu, że dziewczyna wyjedzie do galicyjskiego klasztoru po to, *aby tam nauczono ją wierzyć*. Co uderzające, przecież jedną z głównych prawd, do których ksiądz Inocenty usiłował przekonać niewidomą Klarę, była właśnie konieczność wiary opartej na akcie zawierzenia. Bynajmniej nie miała ona

polegać na odwołaniu się do ludzkiego rozumu, jakie wszak zakłada proces jakiegokolwiek nauki.

Warto podkreślić, że narrator dostrzega i akcentuje (ogłędnie rzecz ujmując) nieakuratność decyzji o przyszłym losie Klary bez jej aktywnego udziału i świadomej zgody, jaką samowolnie podejmują jej rodzice.

Anna Kalinowska interesująco rozwija tę myśl, mówiąc:

Narrator Dygasińskiego nie przesądza kwestii słusznego bądź błędnego powołania dziecka, moralnej presji, jakiej poddano nieletnią za nią dokonując wyboru życiowej drogi. Odmawia wydania werdyktu, czy byłaby z niej lepsza ogrodniczka, botanistka, opiekunka wiejskich dzieci, czy zakonnica. Wcale jednak niedwuznacznie zwraca uwagę na wątpliwy moralnie problem arbitralnego wyrokowania o przyszłości dziecka, nieuwzględniającego jego potrzeb, pragnień, ale i dobra, interesu, na swoiste mataczenie, handlowanie jego losem, będące wynikiem nie tylko złej woli najbliższego jego otoczenia. [...] Rodzina dla własnej wygody pozbyła się go z domu [...], wykorzystując słabość, kalectwo, a co za tym idzie jego życiową niesamodzielność²⁶⁷.

Tak czy inaczej – macocha i ojciec oddają niewidomą pod opiekę siostr urszulanek, aby tam przeżyła przemianę duchową. Klara wyjeżdża więc na rok do galicyjskiego klasztoru o wyjątkowo surowym rygorze.

Tymczasem narrator w wygłosie utworu lakonicznie podsumowuje reakcję dziewczyny na konieczność wyjazdu i porzucenia życia, jakie przedtem z radością wiodła:

Klarunia smutna pożegnała swoje „kwiaty, zostawiła niejedną łzę na centyfolii, której kwiaty gładkie i wonne, przypominały dziewczynie zawsze ręce zmarłej mamy. (s. 49)

I – zgodnie z zapowiedzią duchownego – starsza siostra Zosi wraca stamtąd rzeczywiście odmieniona. W klasztorze bowiem uładzono wnętrze dziewczyny pod kątem przyjęcia, zaakceptowania i pełnego oddania się wierze, a co za tym idzie – żarliwego, koniecznie bezrefleksyjnego spełniania praktyk religijnych.

Dzięki temu panna Dębołucka zyskuje rys widzialnej dla wszystkich pobożności, a – co najistotniejsze – staje się całkowicie nieszkodliwa dla zastałego w swej hierarchicznej strukturze porządku dworskiej mikrospołeczności:

²⁶⁷ M. Jonca, dz. cyt., s. 289.

Rok szybko upłynął, Klarunia znowu przybyła do Samostrzał. Była to już zupełnie inna Klarunia. Nie chodziła do ogrodu pomiędzy kwiaty, ale jeśli chodziła, to wśród cienistych szpalerów, szepcząc nieustannie modlitwy. Modliła się ona w domu, w ogrodzie, tęskniła za kościołem, a największą rozkosz dla niej stanowiło obcowanie z księdzem Inocentym i rozmowa o życiu zaziemskim. O pobycie u panien urszulanek mówiła z tkliwością. I stawiała się Klarunia coraz to inną a inną, w znawstwie praktyk oraz przepisów religijnych przeszła nareszcie wszystkie najżarliwsze dewotki i bigotki w całej okolicy. (s. 49)

Tak więc narrator spostrzega zdumiewającą skalę skutków pobytu starszej córki państwa Dębołuckich poza samostrzałem dworem. W wyniku systematycznych zabiegów dziewczyna jest już zdecydowanie daleka od spraw doczesnego świata, będąc harmonijnie, lecz biernie wtopiona w strumień egzystencji. Serca Klary nie porusza już los ani roślin, ani zwierząt czekających dotknięcia jej dobrej i czulej ręki, ani nawet innych (być może cierpiących) ludzi.

Trudno jednak nie zauważyć, że dziewczęcy świat poznania, jaki rozwijał się bujnie dzięki pozawzrokowej, wielozmysłowej percepcji, odchodzi w mrok niepamięci bohaterki – jako zapisany w poczet ostatecznie możliwych do wybaczenia grzechów niefrasobliwej młodości.

Życie Klary przeradza się zatem w permanentne rezygnowanie z możliwości poznawczych oferowanych przez ludzką, zmysłową fizyczność. Wówczas ciało niejako staje się jedynie narzędziem w rękach duszy i nadprzyrodzonego tchnienia, które wiodą niewidomą bohaterkę obrazką prostą drogą ku zbawieniu i szczęściu wiecznemu.

W zamian starsza córka Dębołuckich zyskuje egzystencję obleczoną w nową formę. Jest ona wprawdzie efektem pewnego jej wyboru, ale charakteryzuje się swego rodzaju uległością wobec ogólnie akceptowanych zasad. Cechuje ją także swego rodzaju konformizm, gdyż życie kierowane jest wówczas wyłącznie irracjonalnością wiary, czyli niejako z zewnątrz. Niewidoma dziewczyna zamyka się więc w kontemplacji szczęścia bynajmniej nie tego możliwego do osiągnięcia na ziemi, lecz rajskiego.

Z kolei bezsporną kwestię stanowi alienacja starszej panny Dębołuckiej w zamkniętym kręgu zagadnień i prawd wiary, co z kolei powoduje jednoznaczne odgrodzenie się dziewczyny od spraw ziemskich.

Tym samym Klarze obce stały się już postulaty żywej wiary górującej nad jedynie formalnym obowiązkiem. Swe życie wewnętrzne wiecie już inaczej, spokojniej i bardziej bezwolnie. Przeciwny biegun tak biernej postawy wskazuje natomiast Stanisław Witkiewicz, mówiąc:

Cały stosunek człowieka do niego [Boga - AW] zależny jest bezwzględnie od tego, jakim jest człowiek względem bliźnich. Rzecz oczywista, że w takiej religii ponad całym gmachem dogmatycznym góruje wynikająca z tej miłości strona etyczna, że jest ona gwiazdzystym sklepieniem[...]tego przybytku.

Pobudką i źródłem czynów boskich stała się tu miłość bezbrzeżna, miłość, która prowadzi Boga do samomęczeństwa, samozniszczenia dla szczęścia umiłowanego przedmiotu²⁶⁸.

Oprócz tego wynikiem przemiany duchowej wrażliwej Klary jest również fakt, iż bez najmniejszego sprzeciwu, już bezrefleksyjnie i niejako automatycznie, poddaje się wymaganiom narzucanym przez zbiór samostrzałskich form. Słowem posłusznie spełnia nakazy i przestrzega zakazów. Akcentując pojawienie się tego istotnego aspektu transformacji duchowej bohaterki, narrator mówi – czy to ze smutkiem czy to z ironią:

Nigdy już potem nie zajmowała się Piotrkiem ani nie myślała odgrywać roli jego matusi. (s. 49)

Zajęta przekonaniem o istnieniu innej, metafizycznej, Boskiej rzeczywistości Klara skwapliwie oddaje się praktykowaniu wiary. Dzięki temu w znacznej mierze staje się więc wolna od świadomego dźwigania brzemienia życiowej pustki, jałowości, niezrozumienia i alienacji. Natomiast przybrana przez nią rola jednostki poniekąd już zunifikowanej, wpisanej w oswojony rodzinnie i społecznie niegroźny stereotyp pobożnej kaleki, umożliwia jej spokojną egzystencję chroniącą ją przed potencjalnym, zadawanym przez otoczenie cierpieniem. Zabezpiecza ją ona także przed konsekwencjami implikowanymi przez ten potencjalny ból.

Jednakże uznanie wymowy duchowej przemiany za pozytywną bynajmniej nie wynika z poczucia odnalezienia przez Klarę sensu życia pozbawionego wzroku, ani też z jej własnej, suwerennej oceny. Jednak najistotniejszy jest fakt, że przemianę korzystną dla otoczenia

²⁶⁸ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 25.

akceptują – zakłęci w codziennej karuzeli martwych i pustych form – szlachetnie urodzeni mieszkańcy samostrzalskiego dworu.

Natomiast (w zupełności pozbawionej ironii) pozaliterackiej konkluzji, jaką Dygasiński umieszcza w *Krytyce tradycyjnych form wychowania*, odnaleźć można sugestię odczytania tego opowiadania, która nie nastrocza jakichkolwiek wątpliwości:

Według praw tej umiejętności poważnej, do znajomości której co najmniej w najkardynalniejszych jej punktach zobowiązanym jest każdy wychowawca, więc każdy ojciec i każda matka, według praw tych — mówimy — należy dziecko wychowywać przede wszystkim na człowieka. Ale tej nazwy nie wolno definiować komukolwiek; nie wystarcza tu żaden sekciarski, koteryjny może katechizm, jakaś ciasna formułka, choćby nawet patriotyzmem woniejąca. Człowiek to nie jest przede wszystkim ani możny pan, ani rzemieślnik, ani bigot, ani salonowiec, ani nawet Niemiec, Francuz lub Polak²⁶⁹.

Gdyby więc uznać *Świat i ślepą dziewczynę* za *stricte* literacką realizację pedagogiczno-psychologicznych przekonań autora, z pewnością można by ją zaklasyfikować do zbioru utworów w swej wymowie tendencyjnych. Przemawiałby za tym argument historyczno-literacki, gdyż *Krytyka tradycyjnych form wychowania* ukazuje się w roku 1875, a opowiadanie z niewidomą bohaterką w centrum fabuły zostaje opublikowane dziewięć lat później.

O tym utworze warto jednak mówić nie tylko jako o ilustracji koncepcji pedagogicznych. Okazuje się bowiem, że artykuły naukowe Adolfa Dygasińskiego poszerzają spojrzenie na to opowiadanie, jak i na całą twórczość literacką autora *Zajęca*. Mam tu więc na myśli ich uniwersalny wymiar oraz rzeczywiste pragnienie pisarza, aby udoskonalić w człowieku to wszystko, co tylko jest możliwe; aby uszanować w nim człowieczeństwo jako najwyższą wartość i aby w mądry sposób wydobyć z jednostek superlatywne (oprócz estetycznych) wartości etyczne, a także użyteczne.

* * *

Ostatnie dekady dziewiętnastego wieku charakteryzuje pojawienie się zjawisk związanych z ekspansją kultury popularnej, która bardzo często odwołuje się do zmysłu

²⁶⁹ A. Dygasiński, dz. cyt., s. 5.

wzroku. Dlatego w wielu nowelach tego czasu pisarze pytają o to, jak patrzeć, gdy się nie widzi i – jak spoglądać, aby widzieć naprawdę. Chociaż powyższe formuły mogą się wydać jedynie werbalną ekwilibrystyką, uświadamiają, jaką drogę wybierają twórcy, aby uwrażliwić odbiorcę na ograniczenia związane z bezrefleksyjnym wtopieniem się w wizualność. W niej tkwi przecież moc zakrywania wszystkiego, co naprawdę istotne, mimo że oferuje tak wiele możliwości ukazywania tego, co tylko da się dojrzeć.

Nie da się ukryć, że noweliści nie byli w stanie osiągnąć wyzwolenia własnego języka z wzrokocentrycznych, schematyzujących go kolein. Co ciekawe, ten typ prowadzenia dyskursu jest oparty na analogicznym zabiegu co język ezopowy. W obu przypadkach mówi się o przedmiocie deskrypcji przy użyciu języka nieprzystającego do jego treści. Jednak mimo tego autorski zamysł pozostaje jasny, a warstwa znaczeniowa tekstu w żadnej mierze na tym nie traci.

Dlatego wybrane przeze mnie: Bolesława Prusa *Katarynka* i *Ogród Saski*, *Będzie wojna* Marii Konopnickiej oraz *Świat i ślepa dziewczyna* Adolfa Dygasińskiego stanowią odzwierciedlenie zmagania bohaterów literackich z problemem wizualności. W tych małych prozach pisarze zmierzają do rozproszenia mroku mentalnego niewidzenia, ukazując światy doznań, w obrębie których wartość wzroku albo jest zniwelowana, albo zostaje w ogóle sfalsyfikowana. Tym samym otwierają oni przestrzeń refleksji nad tym, co jest lub może być widziane i o tym, co można by dojrzeć pod powierzchnią tego widzialnego.

Zdają sobie sprawę, że taki deficyt wzroku jest równoznaczny z biernym (sensualnym) odbieraniem rzeczywistości. Jako że tego rodzaju poznawanie świata nie prowadzi ani do zmiany w zakresie podejścia jednostki do tego, czego doznaje, ani do modyfikacji sposobu, w jaki percypuje, grozi ono obojętnością wobec jej samej, lecz przede wszystkim względem drugiego człowieka. Temu autorzy gorąco pragnęli zapobiec.

Jakkolwiek wybrane przeze mnie nowele powierzchniowo traktują o konsekwencjach fizycznych opresji ewokowanych przez wzrok, w sylwetkach ukazanych postaci uderzają mentalne skazy. Bywają one tak znaczne, że bez wątpienia można je określić mianem ślepoty. Wówczas odgrywa ona rolę motywu łączącego te małe prozy.

Ponadto poruszają one problem ludzkiego zmagania się z prawami i koniecznościami, na które nie da się w żaden sposób wpłynąć. Nie chodzi tu rzecz jasna o uwarunkowania socjalne czy materialne. Mam bowiem na myśli zniewolenie schematami, jakie nierzadko narzuca poznanie wzrokowe.

We wspomnianych drobnych utworach niejednokrotnie jest to walka z ograniczeniami, którymi doświadczenie wzrokowe krępuje albo zbiorowość, albo jednostkę. Pisarze uświadamiają jednak, że przed stereotypizacją oglądu świata chroni poszerzenie kręgu doświadczeń percepcyjnych bohaterów o nieznane wcześniej perspektywy. Mimo tego odbieranie świata oscylujące między wzrokiem a jego brakiem zawsze stanowi przyczynę komplikowania się samozwrotnej relacji między jednostką a zbiorowością.

Wszakże to w tej relacji kryje się potencjał pozwalający na przełamywanie nie tylko fizycznych ograniczeń odzwierciedlonych w małych prozach, lecz także kolein myślenia i działania, które stereotypizują postępowanie większości niedotkniętej sensorycznymi niedomaganiem.

Wiadomo, że noweliści traktowali zwięzłą narrację jako formę momentalnej łączności z czytelnikiem na płaszczyźnie emocjonalnej i intelektualnej. W tej krótkotrwałej, bliskiej relacji znaczenie autora i waga funkcji impresywnej tekstu wydają się tym większe. Nie oznacza to oczywiście, że każdą z omawianych przeze mnie nowel uznaję za tendencyjną. Sądzę natomiast, że można w nich dostrzec dążenie do szeroko pojętej zmiany. Często bywa ona udziałem bohaterów małych narracji, lecz równie często stanowi wychylenie ku odbiorcy, który na taką przemianę ma dopiero szansę.

Część II

Oddziecięce poznawanie – klucz, chwyt czy mit?

Rozdział 1

Czy *Omyłka* to Prusowska pomyłka? Próba odkodowania znaczeń

Świat bohaterów bez masek

W zbiorze małych form prozatorskich Bolesława Prusa, pośród wielu innych, interesujący wydaje się wątek dotyczący mechanizmów poznawczych, jakie autor analizuje i interpretuje, odnosząc się do perspektywy mikroświatów dziecka²⁷⁰. Można wskazać wiele nowel, które poruszają tematykę aktywności takich bohaterów w obrębie świata przedstawionego: *Grzechy dzieciństwa*, *Sieroca dola*, *Zwierciadło*, a w szczególności – *Przygoda Stasia* oraz *Omyłka*. Jako kontekst do dwóch ostatnich dołączam *Juliankę* – małą prozę Elizy Orzeszkowej o bardzo zbliżonej tematyce.

Utwory te wiąże umieszczenie bohatera dzieciecego w centrum rozpoznań, ponieważ dziecko staje się tu podmiotem aktywnym, zdolnym do odczuwania własnych emocji, jak również oddziaływań świata zewnętrznego. Stanowi ono specyficznie pojmowany przedmiot odnarratorskiej wiwisekcji, która (paradoksalnie) dotyka rejonów jednak rzadko odwiedzanych przez literaturę, czyli właśnie sfery poznawczej dziecka. Odnosi się do tego Zygmunt Szweykowski:

Wybitne odczuwanie tych zjawisk przez Prusa stało się podstawą późniejszej subtelnej charakterystyki różnych środowisk ludzkich, epok i wieku człowieka. Podkreślamy ten ostatni czynnik, gdyż szczególnie we wczesnym okresie twórczości pisarza uderzają pewne partie

²⁷⁰ Zob. B. Mazan, *Nie tylko pozytywistyczne mikroświaty tekstowe. Szkic*, [w:] tegoż, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002, s. 9-166.

*utworów, które są niemal studiami nad kształtowaniem się psychiki człowieka w różnych etapach jego życia. Począwszy od rozbudzenia się duszy dziecka w Przygodzie Stasia (nie bez wpływu Spencera, który w pracy O wychowaniu w sposób bardzo zbliżony przedstawia pierwsze wrażenia dziecka i ich kolejność) aż do zamierającej staruszki w Szkatułce babki*²⁷¹.

Jakkolwiek trudno odmówić słuszności konstatacjom wybitnego prusologa, warto przytoczyć jeszcze jedną inspirację, jaka doskonale wpisuje się w powyższy krąg tematyczny. Ma ona związek z psychologicznymi poglądami Williama Jamesa, który w swych tekstach bynajmniej nie pomijał dzieciństwa. Podkreślał natomiast jego znamieny wpływ na kształtowanie się w umyśle sensualnych i wyobraźniowych pojęć, na podstawie których w wieku dojrzałym człowiek będzie tworzył podobne do nich, stanowiące niejako kontynuację (lecz także modyfikację) tych pierwotnych. Toteż w tym kontekście badacz stwierdza:

*[...] bezpośrednie wrażenia zmysłowe mogą pojawiać się tylko w najwcześniejszym okresie życia. U dorosłych, którzy mają pamięć i magazyn nabytych skojarzeń, są one prawie niemożliwe. Przed pojawieniem się jakichkolwiek wrażeń mózg pogrążony jest w głębokim śnie i świadomość praktycznie nie istnieje. Niemowlęta przez całe tygodnie po urodzeniu śpią niemal bez przerwy. Przełamanie tego stanu uśpienia wymaga zdecydowanego sygnału ze strony narządów zmysłów. W mózgu noworodka pojawia się wówczas absolutnie czyste wrażenie. Doświadczenie to jednak pozostawia „niewyobrażalny ślad” w substancji zwojów mózgu i następne wrażenie [...] wywołuje reakcję mózgu, w której pozostałość tego ostatniego wrażenia odgrywa rolę. W konsekwencji pojawia się inny rodzaj odczuwania i wyższy stopień poznania. „Myśli” o tym przedmiocie zlewają się ze świadomością samej jego odczuwanej zmysłami obecności, [...] klasyfikujemy je [...] i stopień skomplikowania świadomości [...] ciągle zwiększa się aż do końca życia*²⁷².

Ponieważ płaszczyzna tematyczna wspomnianych nowel jest podobna i dotyczy spojrzenia na świat z perspektywy epistemologii, trzeba zauważyć, że zaludniają je bohaterowie bardzo zróżnicowani, mimo że są to postaci określane wydawałoby się jednoznacznym mianem bohatera dziecięcego. Warto jednak pokazać ich różnorodność. Prus

²⁷¹ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 416.

²⁷² W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 47.

bowiem potrafi spojrzeć na problem ludzkiego poznania nawet z perspektywy bardzo małego, półtorarocznego dziecka, z czym mamy do czynienia w *Przygodzie Stasia*.

Z kolei na drugim biegunie można by umieścić *Grzechy dzieciństwa* i Kazimierza Leśniewskiego – bohatera a zarazem narratora utworu. Należy zaliczyć go w poczet tych, którzy spoglądają z dystansem na swą wczesną młodość w formie retrospekcji. Pomiędzy nimi, biorąc pod uwagę wiek bohatera, znalazłyby się jeszcze trzy nowele Prusa – *Omyłka*, *Sieroca dola* i *Antek*. Opisywani w nich chłopcy powoli dorastają, a co za tym idzie - ich spojrzenie na świat ewoluuje wraz z nimi. W tym miejscu znalazłaby się także Julianka jako tytułowa bohaterka, która dorasta z biegiem akcji opowiadania Orzeszkowej. Jednak w odniesieniu do wspomnianych właśnie *Omyłki* i *Julianki* kwestię tożsamości narratora – jako wymagającą obszernego omówienia – pozostawiam tymczasem na uboczu.

Spoglądając na wspomniane krótkie formy prozatorskie, warto przywołać interpretacyjne podejście Ewy Domańskiej. Jej spostrzeżenia rzucają nowe światło na grupę powyższych nowel. Sugestie te podkreślają rolę indywidualnego przeżycia:

„Nowa” historia”, określana przeze mnie jako „historia alternatywna”, zaproponowała inne (od tradycyjno-modernistycznego) podejścia do przeszłości i inną jej panoramę. Opowiada ona o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Richard van Dulmen, określając różnice między „nowszą” i „starszą” historią kulturową zwraca uwagę między innymi na zainteresowanie zwłaszcza tej pierwszej historią stosunków emocjonalnych, szczególnie miłości (badania nad rodziną) oraz problem odkrycia subiektywności („Kiedy człowiek rozpoczął poznawać siebie?”).

Człowieka poznajemy za pośrednictwem cases (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość²⁷³.

Czy autor *Grzechów dzieciństwa* udziela na to pytanie odpowiedzi? Bez wątpienia twórczo podejmuje trud ich poszukiwania, dzięki czemu świat sensualnych doświadczeń bohatera literackiego stał się bogaty i rzeczywiście godzien głębokich badań – także, a może przede wszystkim – z perspektywy dwudziestowiecznych koncepcji z zakresu teorii literatury,

²⁷³ E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejsze, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

historiografii i filozofii (tak modnych, lecz przecież dookreślających rzeczy już dawniej znane). W tym kontekście istotną wartość mają zapewne takie elementy interpretacji jak: *case*, pojęcie człowieka „wrzuconego” w świat, człowieka, którego egzystencja składa się z pojedynczych doświadczeń i uczuć. To właśnie takie okruchy codzienności stanowią najważniejszą treść ludzkiego istnienia, które można zbadać przy pomocy tego typu (antropologicznych) sond.

W labiryncie pytań

*Bywają wieczory nie jasne i nie ciemne; po prostu mizerne. Ma to miejsce wówczas, gdy na ziemi leży śnieg, a na niebie chmury o tyle gęste, że zasłaniają księżyc, a o tyle rzadkie, że pozwalają przesączać się potokom światła. W warunkach takich przedmioty czarne wydają się jeszcze czarniejszemi, kolorowe - szaremi. Przy pewnym wysiłku organów optycznych czytać by można książkę; lecz z drugiej strony, bez skompromitowania się, można by również nie poznać dobrze znanej osoby*²⁷⁴.

W ten oto sposób rozpoczyna się utwór uznawany za powieściowy debiut Bolesława Prusa – *Dusze w niewoli* z 1876 roku²⁷⁵. Przytoczenie tego fragmentu w tym właśnie miejscu wydaje się o tyle zasadne, że trafnie opisuje on niejednoznaczność sytuacji związanej z wizualnością, jaką pisarz prezentuje także i w *Omyłce* z 1884 roku. W powieści mamy bowiem do czynienia z deskrypcją pory dnia połączoną z obecnością charakterystycznej aury. Wówczas reguły rządzące światem oparte na zmyśle wzroku zostają czasowo zawieszone i tracą swą rację bytu. Należą do nich jednak możliwości tak istotne w codziennym funkcjonowaniu jak zdolność wizualnego rozpoznawania innych ludzi czy oceniania ich jedynie na podstawie interpretacji wrażeń wzrokowych. Co ciekawe, w noweli, podobnie jak w *Duszach w niewoli*, kwestia zaburzonej zdolności oceny wśród bohaterów dotyczy także sfery emocji i wartości²⁷⁶.

²⁷⁴ B. Prus, *Dusze w niewoli*, Warszawa 1955, s. 5.

²⁷⁵ B. Bobrowska, „Enklawy quasi-ikonizujące” w powieści Bolesława Prusa *Dusze w niewoli*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, Postawy, tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004, s. 45-84.

²⁷⁶ M. Rudkowska, *Bolesław Prus Dusze w niewoli. Powieść nie do napisania*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 83-96.

Problem niejednoznaczności świata łączy się w *Omyłce* z wieloma aspektami rzeczywistości przedstawionej – poczynając od opinii samych bohaterów na temat innych, poprzez przestrzeń aksjologiczną w utworze, na sytuacji epistemologicznej i komunikacyjnej kończąc.

William James spogląda na to zagadnienie, odnosząc je do sfery odczuć zmysłowych, które w moich rozważaniach zajmują tak poczesne miejsce:

Najlepszym przykładem tego, jak jedno pobudzenie nerwowe modyfikuje drugie, są zjawiska zwane „jednoczesnym kontrastem barw”. Weźmy kilka kart papieru o różnych jaskrawych kolorach, na każdym z nich połóżmy kawałek tego samego szarego papieru, a następnie przykryjmy każdą kartę przezroczystym białym papierem, który stonuje wygląd zarówno szarego papieru, jak i jego barwnego tła. Wszystkie szare plamy nabiorą odcienia barwy dopełniającej, każda w stosunku do swojego tła, i tak się będą między sobą różniły wyglądem, że nikt przed podniesieniem przezroczystego przykrycia nie uwierzy, iż wszystkie zostały wycięte z tego samego szarego papieru. [...] Co do naszych kart papieru, według Helmholtza, umysł sądzi, że kolor tła, przytłumiony przez przezroczysty papier, został delikatnie rozprzestrzeniony na szarej plamie. Aby jednak plama ta wyglądała na szarą, oglądana przez taką kolorową warstwę, musiałaby naprawdę mieć barwę dopełniającą w stosunku do tej warstwy.

*Dlatego właśnie sądzimy, że ma ona barwę dopełniającą i w konsekwencji tak ją widzimy*²⁷⁷.

Z pozoru banalny tytuł Prusowskiej mikropowieści – *Omyłka* – sugeruje nawarstwianie się znaczeń, ponieważ to właśnie on – jako pierwszy, frapujący sygnał – dociera do czytelnika jeszcze przed rozpoczęciem lektury. Tak więc *Omyłka*, czyli założenie istnienia jakiegoś błędu w tekście, wyrażona jest *explicite*, zalecając odbiorcy czujność i ostrożność w odczytywaniu wymowy utworu.

Szczególna kumulacja odniesień stanowi rzeczywiście nieodzowny składnik lektury, gdyż ta mała proza – jak rzadko która nowela Prusa – kusi pułapkami interpretacyjnymi. Dotyczą one głównie biografii samego autora. Kwestię tę rozważa Krystyna Tokarzówna:

²⁷⁷ W. James, dz. cyt., s. 62-63.

Słowo zdrajca, które padło pod adresem pisarza, pokryło się z pierwotnym tytułem opowiadania i spięło metaforyczną kłamrą jego genezę, tekst i następstwa, stawiając raz jeszcze autora w pozycji oskarżonego Starego człowieka zza olszyny.

*Raz jeszcze... Omyłka bowiem jest utworem o wyjątkowo dużym ładunku autobiograficznym zarówno w sferze idei, jak i poszczególnych realiów*²⁷⁸.

Natomiast Janina Kulczycka-Saloni postrzega tę kwestię nieco inaczej. Badaczka kładzie nacisk raczej na rolę odgrywaną przez *naiwnego* narratora, który pozwala skryć się za sobą autorowi, by mógł on mówić szeptem do czytelników posiadających uszy tak wrażliwe na (choćby ocenzone) oddźwięki polskości. Toteż autorka *Nowelistyki Bolesława Prusa* stwierdza:

*Prus posłużył się tutaj wypróbowanym już chwytem dziecięcego narratora. Ale gdy w Grzechach dzieciństwa przedmiotem zainteresowania był sam narrator, jego rozwój psychiczny, to Antoś interesuje pisarza jedynie jako narrator stwarzający możliwość przedstawienia wydarzeń w przypadkowych wycinkach i niejasnych aluzjach. Dlatego też jest on w porównaniu z postaciami dzieci we wcześniejszych utworach Prusa postacią bardzo prymitywną, o wąziutkim horyzoncie umysłowym i małej skali doznań uczuciowych. Ale i to nawet niezupełnie wystarcza autorowi, skoro jego świadomość musiał jeszcze przytępić w dwu ważnych momentach: raz bowiem kazał mu się upić [...], a raz stracić przytomność z powodu gorąca i tłoku. Taki narrator umożliwił Prusowi, bez gwałcenia artystycznych wymogów, skonstruować opowieść niezmiernie schematyczną, relacjonującą w sposób bierny i naiwny, unikający wszelkiej oceny, a nawet komentarza. [...] Bezgraniczna łatwowierność Antosia, jego absolutny brak skłonności do refleksji, oddaje Prusowi znaczne usługi. [...] Ten świat uproszczony w spojrzeniu naiwnego dziecka, gdzie zostały przemieszane jawa i sen (często zjawiający się Antosiowi w sukurs, gdy chodziło o podkreślenie jakiegoś momentu, niejasne poczynania i przeżycia dorosłych), nie jest jednak tak nieodróżnicowany uczuciowo i intelektualnie w percepcji czytelnika polskiego umiającego czytać między wierszami*²⁷⁹.

²⁷⁸ K. Tokarzówna, *Autobiograficzne tło i realia Omyłki Bolesława Prusa*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, pod red. S. Furmanika, Wrocław 1966, s. 154.

²⁷⁹ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Powstanie styczniowe w twórczości Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 3, s. 4.

Wtajemniczenie w życie

Specyfika lektury w istocie wydaje się szczególna, ponieważ Prus, obok głównego nurtu tematycznego, w centrum noweli stawia jej bohatera – w przybliżeniu siedmioletniego chłopca²⁸⁰. Z kolei Elżbieta Lubczyńska-Jeziorna przedstawia ten problem jednoznacznie:

*W noweli Omyłka narrator akcentuje wyraźnie perspektywę czasową, ale opowiadając o dawnych wydarzeniach, zachowuje mentalność dziecka i z jego punktu widzenia mówi o świecie i zdarzeniach, które pamięta [...]*²⁸¹.

Mimo obecności znaczących wydarzeń polityczno-społecznych, które stanowią fascynujące tło, ale i materię odnarratorskich zwierzeń, Prus w utworze zaprasza czytelnika do obserwowania niełatwego procesu wtajemniczania w życie.

Przekształcanym w jego trakcie podmiotem jest sam chłopiec, bohater-narrator. Uczy się on z mozołem, jak żyć w świecie pełnym niejednoznaczności czytelnych tylko dla dorosłych²⁸². Jego odczucia i odruchy – w porównaniu do stosunku starszych względem rzeczywistości – są nieskomplikowane i niejako instynktowne, bo pozbawione wpływu relacji towarzyskich czy wiedzy o przeszłości. Oceny, jakie formułuje bohater na temat świata (jest ich zresztą w tekście niewiele), mają charakter raczej emocjonalny niż racjonalny.

Mimo tak krytycznej opinii Janiny Kulczyckiej-Saloni, która uznaje Antosia za niezbyt udaną postać stworzoną przez pisarza, Zygmunt Szweykowski entuzjastycznie ocenia kreację Prusowskich, dziecięcych bohaterów i mówi:

W ogóle trzeba stwierdzić, że Prus w literaturze polskiej jest największym mistrzem jako odtwórca świata dziecięcego. Kreacje dzieci — zagadnienie na pozór proste — jest w istocie jednym z najtrudniejszych, dlatego też niewielu pisarzom się udawało (na przykład sceny z życia dzieci u nie było kogo, bo u Orzeszkowej, są zdumiewająco niedołęzne); Prus zdobywa się w tym zakresie na taką bezpośredniość, jakiej nawet Dickens nie potrafił osiągnąć. W traktowaniu świata dzieci autor Grzechów dzieciństwa zerwał zupełnie z sentymentalizmem i tendencyjnością; jego młodociani bohaterowie dokazują, mają niesłychane, nie zawsze budujące pomysły, chłopcy potrafią być zaczepni i dokuczliwi, szkoła i obowiązkowa nauka ich nudzi itd., itd.: zamiast manekinów mamy charaktery, zamiast

²⁸⁰ Zob. W. James, dz. cyt., s. 290.

²⁸¹ Por. E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007, s. 79.

²⁸² Zob. E. Domańska, dz. cyt., s. 62-63.

*papierowych laleczek — ludzi; mają oni wprowadzić rozbijającą naiwność, działają nie pod wpływem refleksji, lecz alogicznych impulsów, ale posiadają jednocześnie swe ambicje, swą dumę, swe marzenia, bóle i... grzechy*²⁸³.

Zatem dzięki tego rodzaju ukształtowaniu władz poznawczych małego Antosia autor może uchwycić moment wkraczania dziecka w świat ludzi dorosłych. Wówczas ma wszak miejsce swoiste zapisywanie czystej karty ludzkiego życia literami nowych faktów, (a w szczególności ich ocen) oraz nieznanych dawniej przeżyć.

Dlatego w noweli nie zabrakło miejsca na sytuacje, w których bohater uczestniczy po raz pierwszy. Jest ich rzeczywiście wiele. Można tu wymienić chociażby inicjację w picie alkoholu, pierwsze samotne wycieczki poza obręb domu i podwórka czy zetknięcie się z okrucieństwem i bezwzględnością wobec bezbronnego starego człowieka obrzucanego kamieniami.

Oprócz tych wskazanych Antoś spotyka na swej drodze zdarzenia jeszcze donioślejsze – trudniejsze do pojęcia, zaakceptowania i przeżycia: poczynając od obserwacji jednej z bitew powstania styczniowego, przez wizytę rannego brata (naturalnie nienazwanego wprost powstańca), kończąc zaś na obowiązku obejrzenia zwłok niesłusznie powieszonego człowieka.

Jakkolwiek proces duchowego formowania się chłopca przebiega rzeczywiście gwałtownie i wieloaspektowo, jego udziałem jest również cielesne dojrzewanie²⁸⁴. Jednak nowelista nadaje mu humorystyczny wydźwięk, bo odbywa się ono głównie w wyobraźni chłopca, a stan jego uczuć jakoby wydatnie wpływa na jego fizyczny wzrost:

*Nie wyrzekłem się wojny, ale postanowiłem iść nie pędzej, aż tyle urosnę, że mnie lada kto nie wyróci. Zrobiłem na piecu kreskę, jak mogłem dosięgnąć ręką, i mierzyłem się po kilka razy dziennie, patrząc, czy daleko do upragnionej wysokości?... I dziwna rzecz, kiedy byłem wesoły, to podrasiał, a gdy byłem smutny, to tak malał, że prawie tracił nadzieję dosięgnięcia miary przed przybyciem Francuzów*²⁸⁵.

²⁸³ Z. Szwejkowski, dz. cyt., s. 97-98.

²⁸⁴ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 44.

²⁸⁵ B. Prus, *Omyłka*, [w:] tegoż, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1949, s. 39.

W przestrzeni interpretacji

Zatem Prus towarzyszy dziecku wkraczającemu w dorosłość. Traci ono niewinność, a jako człowiek już w pewnym stopniu ukształtowany, zyskuje dystans do obserwowanych zjawisk. Autor zaznacza go tylko dwukrotnie – na początku i na końcu mikropowieści.

Narrator, rozpoczynając małą prozę, stwierdza bowiem:

Miałem wówczas lat siedem i chowałem się przy matce. (s. 5)

Łatwo zauważyć, że zastosowany tu okolicznik – *wówczas* – kieruje uwagę czytelnika w przeszłość, od której dzieli opowiadającego spory odcinek czasu.

Podobny zabieg uwidocznionej perspektywy oglądu zdarzeń można dostrzec w zakończeniu utworu. Narrator nie jest obiektywny, ponieważ opisuje przejmującą (niegdyś dla dziecka) scenę pożegnania z ciałem niesłusznie powieszonego starca – domnianego szpiega:

- Wieczne odpoczywanie racz mu dać, Panie... - szeptała matka.

- Wieczne odpoczywanie... - powtórzyłem.

Potem na klęczkach zbliżyłem się do zwłok i pobożnie ucałowałem rękę, która mi ocaliła brata. (s. 77)

Bohater-narrator w tej scenie ze wspominającego dawne dzieje opowiadacza i pasywnego widza ważnych wydarzeń przeradza się nieoczekiwanie w ich uczestnika, który potrafi dostrzec zasługi starca. Czyni tak mimo anatemy rzuconej na samotnego człowieka przez większość członków małomiasteczkowej społeczności. Dziecko – nie dość, że umie mądrze patrzeć i z obserwacji wyciągać wnioski, przede wszystkim potrafi formułować własne sądy. Co ciekawe, dotyczą one swoistego tabu – kwestii zdrady i szpiegostwa.

Ale Antoś, może właśnie dlatego, że jest dzieckiem, nie wzdraga się przed ucałowaniem zimnej, wysychającej ręki wisielca, który jednak za życia pomógł jego starszemu bratu. Z perspektywy czasu narrator, opisując ten epizod, dodaje jego ocenę, gdy mówi o pobożności, z jaką chłopiec całuje rękę domnianego szpiega. Ten znaczący gest czci uczyniony przez malca przypomina zresztą gest syna żegnającego po raz ostatni ojca. Nic jednak, poza sugestią interpretacyjną, w tekście na taki trop nie wskazuje. Natomiast bezsprzecznie wdzięczność Antosia zostaje wyrażona, a podkreśla ją modlitwa przy zwłokach zmarłego.

W odniesieniu do finału utworu można domniemywać, że przemawia już inny, drugi narrator, który mówi z zewnątrz opowieści. Być może to słowa samego Prusa – głos głębokiej pamięci i czci:

Dziś za miastem już nie ma samotnej chaty. Ale potok szemrze jak dawniej, na wzgórzach latem pachną wrzosa, a w wąwozach rozlegają się radosne śpiewy ptaków.

*Nad źródłem stoi czarny ze starości krzyż, na którym jeszcze można wyczytać:
...Światłość wiekuista...*

Resztę mchy zatarły. Gdzieś widać rdzawe osobliwych form piętna, jak gdyby w tym miejscu, przed laty, nawet drzewo krwawymi łzami płakało. (s. 78)

Tymczasem przyczyny istnienia w przyrodzie tych zdumiewających zjawisk autor pozostawia ukryte, otwierając odbiorcy przestrzeń na ich poszukiwanie. Słowa o światłości wiekuistej oraz drewniany krzyż stanowią tu symboliczne zadośćuczynienie staremu człowiekowi ze strony społeczności, która krzywdziła go niesłusznie przez wiele lat.

Eugenia Łoch spogląda na zakończenie utworu z perspektywy bardziej ogólnej, gdy mówi:

Ów końcowy komentarz, zakładający w podtekście istnienie czytelnika, łączy w sobie tragiczną wymowę problemu przemijalności życia ludzkiego w wymiarach narodowych i uniwersalnych oraz nieprzemijające istnienie natury, z którą człowiek musi nieustająco staczać faustyczny bój²⁸⁶.

Nie sposób jednak wątpić, że nowelista prezentuje warstwę faktów, z którymi nie da się już dyskutować. Nawiązuje do tego Krystyna Tokarżówna, pisząc:

Intencją jego [autora – AW], jak sam zaznaczył, było ukazanie wypadków typowych. Typowość obrazu złożył autor ze znanych, autentycznych faktów tak, jak się układa z potłuczonych skorup nową mozaikę²⁸⁷.

Wspomniane fakty – dzięki ich typowości – poddają się ocenie i to one mogą stanowić inspirację do dalszych interpretacji, jakich *Omyłka* implikuje rzeczywiście wiele. Edward Pieścikowski bowiem stwierdza:

[...] problematyka omawianego utworu wykracza poza sprawy tylko polityczne. Istotnie, sens uogólniający Omyłki dotyczy zagadnień etycznych, czy szerzej:

²⁸⁶ E. Łoch, *Bolesława Prusa dialog z czytelnikiem*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993, s. 72.

²⁸⁷ K. Tokarżówna, dz. cyt., s. 161.

społeczno-etycznych. Przecież — jak zauważono już — wprowadzenie postaci dziecięcego narratora obniża wartość politycznej wymowy utworu, a za to wzmacnia jego aspekt ludzki, moralny [...] ²⁸⁸.

Chociaż za cel postawiłam sobie odczytywanie zaszyfrowanego kodu obecnego w noweli, rozszyfrowanie zatartego pisma i dostrzeżenie znaków zapisanych pomiędzy wierszami znikającym atramentem sprawiło, że temu tekstowi zadawałam więcej pytań niż znajdowałam odpowiedzi. Taka jest bowiem specyfika tego utworu.

Dlatego jeszcze wiele miejsca można by poświęcić roli percepcji słuchowej, Prusowskim obrazom ulokowanym między jawą a snem oraz znajomości czy raczej nieznajomości Antosia z tajemniczym starym człowiekiem. Jednak kwestie te mogą stanowić jedynie zaczyn dalszych rozważań wokół małych narracji Prusa.

Wiadomo natomiast, że pisarz dotyka w noweli wymiaru głęboko uniwersalnego. Jak bowiem można ostrzec bardziej znacząco niż poprzez zaprezentowanie błędnych ocen człowieka, jakie stają się przyczyną jego śmierci?

W podobny sposób Bułhakow kreuje jedno z ogniw wątku Jeszui w *Mistrzu i Małgorzacie*. On również ginie, obarczony ciężarem ludzkich posądzeń i niewiedzy o jego rzeczywistych poglądach. Tutaj również śmierć stanowi nieodwracalny wyrok, który w najmniejszej mierze nie jest współmierny do winy bohatera.

Humanistyczna wartość *Omyłki* tkwi także i w tym, że na pierwszym planie wydarzeń zostaje ulokowany chłopiec, który uczy się własności świata. Poznaje więc jego rozmaite oblicza, mimo że często bywają one ponure. Jakkolwiek w pewnym stopniu optymistyczną puentę stanowić może fakt, że bohater-narrator utworu ma sposobność dowiedzieć się prawdziwego sedna zagadki starego człowieka. Chłopiec stopniowo zyskuje więc świadomość, że były emigrant jest niewinny. W ten sposób, w cieniu politycznych sporów, kształtuje się osobowość Antosia, choć on sam nie odzyska już bezpowrotnie utraconej niewinności.

Omyłka stanowi więc świadectwo pisarskich poszukiwań w dziedzinie sposobów przekraczania jednowymiarowości doświadczeń wzrokowych. Jednym z nich może być poznawanie świata przez dziecięcego bohatera literackiego. Dzieje się tak w *Omyłce*, gdzie pejzaż poznawczy jest tak interesujący, gdyż ma charakter wyjątkowo niejednoznaczny.

²⁸⁸ E. Pieścikowski, *Geneza Omyłki Bolesława Prusa*, [w:] tegoż, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 54.

Pozwala on Prusowi uwypatnić emocjonalną i intelektualną labilność małego dziecka obok płynności jego doznań.

Od obszaru eksploracji prowadzonych przez Antosia nowelista zmierza dalej. Poddaje bowiem refleksji okres egzystencji człowieka związany z poznawaniem, który nie może już budzić wątpliwości w kwestii jego biograficznej czy politycznej interpretacji. Ukazawszy epistemologiczne konflikty powstające na styku mentalności dorosłych i psychiki dziecka, Prus czyni więc przedmiotem opisu czas niemowlęctwa. Co istotne, opowiada o nim zgodnie z ówczesnymi poglądami psychologicznymi, przez co *Przygoda Stasia* jest rzeczywiście wartym uwagi, odkrywczym dokonaniem literackim.

Rozdział 2

Świat dziecka w *Przygodzie Stasia* Bolesława Prusa

Intrygujące korzenie

W napisanej w 1878 roku *Przygodzie Stasia* Prus dokonuje eksploracji na obszarze tak trudnym do zbadania, jakim jest świat doznań małego dziecka. W tej drobnej prozie autor sięga do źródeł ludzkiej ciekawości²⁸⁹. Pyta wówczas o ten niezwykle moment budzenia się w człowieku zainteresowania tym, co wobec niego zewnętrzne, chociaż początkowo nawet owej zewnętrznosci on sam sobie w pełni nie uświadamia.

Dzięki Prusowskiej wyobraźni (wielokrotnie już opisywanej pod innym kątem) niemal na oczach czytelnika – z istoty kierującej się wyłącznie własnymi potrzebami i odczuwającej głównie przyjemność lub przykrość – dziecko stopniowo przeradza się w organizm doznający oddziaływań otoczenia na wiele rozmaitych sposobów²⁹⁰.

W noweli autorowi udaje się więc uchwycić moment narodzin ciekawości, aby potem obserwować jej przejawy²⁹¹. Warto jednak dodać, że to dziecięce zainteresowanie światem istnieje niejako w swej czystej formie, gdyż jest jeszcze intelektualnie nieprzekształcone i nie obejmują go jakiegokolwiek ramy narzucane z zewnątrz. Niemowlę, mimo że stanowi obiekt zabiegów wszystkich wokół, samodzielnie kieruje swoimi – na razie nieporadnymi – procesami poznawczymi, w czym upodabnia się już do człowieka dorosłego.

Warto podkreślić, że autor *Quo vadis* dostrzega talent Prusa do pogłębienia sylwetki postaci o oryginalną perspektywę psychologiczną. Toteż – doceniając wartość tego utworu, entuzjastycznie stwierdza:

Musielibyśmy chyba całe ustępy cytować, chcąc dać dokładne wyobrażenie czytelnikowi, ile i jak wybornej autor zużył obserwacji na odmalowanie małego Stasia i

²⁸⁹ Zob. W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 291.

²⁹⁰ Por. E. Flis, „Kolosalny duch wielowymiarowości”, *Bolesław Prus i „czwarty wymiar”*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 175-185.

²⁹¹ Zob. E. Ihnatowicz, *Wyobrażenia Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 61-69.

*pierwszych jego wrażeń. Jest to po prostu znakomite studium psychologiczne, pisane z powieściopisarską werwą i niezrównanym humorem*²⁹².

Wziąwszy to pod uwagę, tę małą prozę można uznać za doskonałe preludium do szerszych rozważań nad mechanizmami poznania w świecie Prusowskich bohaterów dziecięcych.

Wyabstrahowanie wątku epistemologicznego jest też o tyle istotne, że *Przygoda Stasia* składa się niejako z dwóch cząstek fabularnych. Efektem tego jest urozmaicenie toku akcji, lecz także – stworzenie kontrapunktu dla dość skomplikowanych rozważań, jakie mogłyby zmęczyć czytelnika, gdyby były nieurozmaicone:

*Już Sienkiewicz zwrócił uwagę, że analizowane z punktu widzenia kompozycji opowiadanie Przygoda Stasia jest raczej luźnym zestawieniem dwóch odrębnych całości: opowiadania o miłości Małgosi Stawińskiej i kowala Szaraka, ich małżeństwie, urodzeniu się Stasia i pierwszym roku jego życia oraz noweli-anegdoty o właściwej przygodzie Stasia, który przywiązany z wózkiem do biedki Łaskiego, narobił takiego zamieszania. Zwracano także uwagę, że te dwie części utrzymane są w zupełnie różnych tonacjach, że rządzi w nich inny czas: powoli płynący w części pierwszej i niezmiernie skondensowany w części drugiej. Mamy więc kombinację opowiadania i noweli*²⁹³.

Tymczasem już od pierwszych zdań *Przygody Stasia* nowelista kształtuje narrację utworu w taki sposób, aby zaprosić czytelnika do oglądania oraz do przeżywania oddziecięcego świata – inaczej niż na co dzień, może głębiej, czy też po prostu bardziej intuicyjnie. Pisze o tym Alina Suchomska-Chabior:

Niepospolite doświadczenia wyniesione z seansów spirytystycznych były najpewniejszą, jak sądzę, inspiracją do badania i opisywania snów, widziadeł, halucynacji oraz penetrowania podświadomości swych bohaterów (por. np. Lalka, Nawrócony, Sen, Widzenie), co harmonizuje z uprzywilejowaniem reflexion Locke'a — doznania wewnętrznego w jego poglądach epistemologicznych. Chociaż więc istota świata jest, wedle Prusa niepoznawalna, subiektywne czucie jest niezbędne do jej odgadywania. Zdaniem F.

²⁹² H. Sienkiewicz, *Pisma Bolesława Prusa*, [w:] Orzeszkowa, Sienkiewicz, *Prus o literaturze*, wybór Z. Najder, Warszawa 1956, s. 271.

²⁹³ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 60.

*Araszkiewicz, Prus wyprzedza tym sposobem Freuda i zdąża ku Bergsonowskiemu intuicjonizmowi*²⁹⁴.

Autor tworzy więc rozbudowane opowiadanie, eksponując najpierw sylwetkę matki Stasia, a dopiero potem opisuje świat przeżyć dziecka. Nietypowość tego otoczenia, mimo zwyczajnego tytułu noweli, pisarz osiąga poprzez wprowadzenie znaczących opisów (wydawałoby się z gruntu nieciekawej) egzystencji Małgosi Stawińskiej – córki bogatego młynarza, a w następnym obrocie fabularnych zdarzeń matki Stasia.

Między naturą, bytem a metafizyką

Małgosia znacznie różni się od swoich wiejskich rówieśnic, stroniąc od ich towarzystwa i żyjąc w irracjonalnej łączności ze światem przyrody:

*W takich postawiona warunkach Małgosia żyła tylko z naturą, a kochała swój młyn... [...] Natura wydawała się Małgosi bardzo wielkim jeziorem, którego zwierciadło sięgało aż do nieba, a kroplami były: wsie rozrzucone po polu, gaj olszynowy, łąka, młyn, grusze po miedzach, kwiaty jej sadu, ptaki i ona sama...*²⁹⁵

Janina Kulczycka-Saloni z satysfakcją podkreśla stosunkowo rzadki w twórczości Prusa zwrot ku naturze, mimo że umieszcza go nieco w innym kontekście²⁹⁶. Bez względu na to jednak on wiąże się z życiem Małgosi Stawińskiej:

[...] Prus nie waha się także sięgnąć do arsenału zużytych od dawna środków literackich i ukazać przyrodę jako towarzyszącą człowiekowi nie tylko w jego pracy i codziennym trudzie, ale nawet w przeżywanych uczuciach. A ileż świeżości i niepowtarzalnego wdzięku potrafi wydobyć z tego banału — jak rewelacyjnie nowy jest obraz szczęśliwej Szarakowej ciągnącej po wiejskiej drodze wózek z ukochanym dzieckiem . [...]

Dzieje się tak może dlatego, że dotychczas w literaturze przyroda akompaniowała uczuciom „sępnych” młodzieńców i dobrze urodzonych dziewczyc, w Przygodzie Stasia zdaje się

²⁹⁴ A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1992, s. 204.

²⁹⁵ B. Prus, *Przygoda Stasia*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1954, s. 40. Dalsze cytaty według tego wydania.

²⁹⁶ Por. A. Dygasiński, *Świat i ślepa dziewczyna*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 18, *Nowele i opowiadania*, t. 5, pod red. B. Horodyskiego, Warszawa 1951, s. 32-33.

*po raz pierwszy, uznała za godną swojej uwagi prostą kobietę, szczęśliwą, zacną matkę i dla jej szczęścia stworzyła taką wspaniałą dekorację*²⁹⁷.

Bohaterka potrafi więc odczuwać pełną życia obecność świata przyrody i czerpać z niej siłę. Nie koniec jednak na tym. Stawińska, chociaż jest tylko córką młynarza, bezwiednie zastanawia się nad sensem własnego istnienia i jego związkiem z resztą świata²⁹⁸. Trywialne, z pozoru nienasuujące żadnych rozmyślań widoki codziennego pejzażu nabierają dla młynarzówny znaczenia swoistego katalizatora. Wyzwała on w dziewczynie siłę do zachowań w jej prowincjonalnej społeczności nietypowych:

Niekiedy przypatrując się obłokom, co wychodziły spoza czarnego płotu lasów, przeglądaly się w stawie i biegły za zębate wzgórza — słuchając szumu wiatru, co marszczył wodę i zboże na polach, albo jęku trzciny chwiejącej się na bagnie, zapytywała, czy własny jej byt nie jest tylko odbiciem się wszystkiego, co widzi i słyszy dokoła, jak te obrazy drzew i nieba, które odbijają się na falach stawu?... (s. 40)

Wrażenia dostarczane przez zmysły każą bohaterce dumać nad własnym statusem ontologicznym. Waha się ona nad jego integralnością lub nad wtórnością względem świata zewnętrznego. Co ciekawe, autor odwołuje się w tym miejscu nie tylko do zdolności przedstawiania obrazów zarezerwowanej dla zmysłu wzroku, ale również w opisie rozważań bohaterki udostępnia wrażenia ze sfery audialnej. To właśnie dane słuchowe zainspirują Małgosię do nowej aktywności.

Z kolei sensualność tak krótkiego opisu stanu duszy i umysłu bohaterki stanowi tu znaczącą zapowiedź Prusowskiej techniki wnikania w światy postrzegania bohaterów utworu. Do tej kwestii odnosi się Janina Kulczycka-Saloni, gdy pisze:

*Szczególnie interesującym sposobem charakterystyki bohatera jest pokazanie świata takiego, jaki on widzi, zajęcie jego punktu widzenia, przybranie sposobu odczuwania i myślenia, by poprzez dokonaną deformację zjawisk ogólnie znanych pokazać psychikę, która tych deformacji dokonała*²⁹⁹.

Jednak w *Przygodzie Stasia* nie można jeszcze mówić o deformacji jako takiej, ale raczej o podpatrywaniu świata z innej perspektywy, którą Prus odpowiednio modyfikuje w zależności od profilu osobowościowego bohatera.

²⁹⁷ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 55-56.

²⁹⁸ Zob. A. Dygasiński, dz. cyt., s. 43-44.

²⁹⁹ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 52-53.

Ale na osobę młynarzówny pada nowe światło, gdyż Małgosię od na wpół uświadomionych rozmyślań o naturze i własnym miejscu dzieli już tylko krok do spontanicznej twórczości:

[...] i śpiewała na nieznaną nutę rzeczy, jakich nie było w żadnej pieśni ludowej. Aż ojciec wychodził z młyna i mówił markotny:

— Co ty wyśpiewujesz, dziewucho?... Dałabyś lepiej spokój, bo się ludzie śmieją!...

Zawstydzona Małgosia milkła, ale za to przyjaciel młyn każdy wyraz jej i każdą nutę powtarzał, tylko że jeszcze składniej i piękniej. (s. 41)

Stawińska, jako że nie jest zwykłą wiejską dziewczyną, musi twórczo wykorzystać energię refleksji, która nie ma innego ujścia. Wzbudzając niepokój zapobiegliwego ojca, Małgosia zaczyna komponować własne melodie i śpiewać je, przez co tym samym niezaprzeczalnie oddziela się od wiejskiej wspólnoty. Nie widzi już bowiem sensu odtwarzania tego, co w okolicy jest znane wszystkim (czyli ludowych przyśpiewek). Ona wybiera swoją drogę poznawania i interpretowania świata, mimo że jest niezrozumiana, a często nawet wyśmiewana przez ojca i obcych³⁰⁰.

Ta nietypowa droga prowadzi dziewczynę do samotnych wycieczek czółnem po stawie. Jest wtedy bierną obserwatorką piękna otaczającego ją świata – naiwna w swoich odczuciach i ufna jak dziecko, którego matką niebawem się stanie. Opis jednej z takich wypraw przywodzi na myśl inne małe prozy Prusa, w których – podobnie jak w *Przygodzie Stasia* – zastosował on niemal impresjonistyczną technikę deskrypcji. Przykład użycia tego rodzaju ukształtowania opisu stanowić może (wspomniana już) nowela z 1884 roku – *Przy księżycu*. W tym utworze początkowy opis pejzażu tuż po zachodzie słońca, poprzez swoją statyczność i nagromadzenie środków artystycznych typowych dla liryki, bliski jest subiektywistycznym technikom impresjonizmu. Nawiązuje do tego Anna Kalinowska, gdy sytuuje *Przygodę Stasia* i *Przy księżycu* w szeregu małych narracji, których budowa opiera się na podobnej zasadzie:

Opowieści wielogłosowe to malowidła panoramiczne (Przygoda Stasia, W walce z życiem, Katarynka, Kamizelka, Przy księżycu, Michałko, Grzechy dzieciństwa, Omyłka). W tej grupie szeroka perspektywa czasowa pozwala na swoistą grę składnikami temporalnymi (iteratywność w fazie początkowej i konkretność czasu w fazie końcowej). Nowele prezentują

³⁰⁰ Zob. H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. 4, Wrocław 1992, s. 424-425.

*określone postawy i wartości, poddawane próbie czasu. Rozbudowany przebieg fabularny pozwala na wyprowadzenie definicji podstawowych pojęć egzystencjalnych. Ich uniwersalny sens przenosi realistyczną narrację na kosmiczną płaszczyznę interpretacji. Epicka, rozlewna opowieść poddawana jest zabiegowi liryzacji w opisowych partiach krajobrazowych, w których dominują akcenty sentymentalne [...]*³⁰¹.

Nie sposób zaprzeczyć, że wiele stwierdzeń odniesionych wyłącznie do *Przygody Stasia* wydaje się tu nieco na wyrost. Można tu wskazać chociażby to mówiące o przenoszeniu narracji realistycznej na płaszczyznę kosmicznej interpretacji, a wszystko to dzięki uniwersalnemu sensowi noweli. Tym niemniej jedna z kwestii nie ulega wątpliwości – rzeczywiście przebieg fabularny utworu pozwala na wyprowadzenie definicji podstawowych pojęć egzystencjalnych. W przypadku *Przygody Stasia* będą to w szczególności kwestie dotyczące początków ludzkiego poznania, a wśród nich: poznanie samo w sobie, jego przyczyny i drogi, a także pierwsze efekty poszukiwań w tym obszarze.

I tak niespiesznemu tokowi akcji pierwszej części utworu autor podporządkowuje sposób opisywania rzeczywistości. Dzięki temu świat Małgosi Stawińskiej przedstawia się jako frapujący i nietypowy. Nie obawiając się potencjalnych konsekwencji, bohaterka samotnie zapuszcza się w tajemnicze obszary wiejskiego stawu. Narrator zaś relacjonuje jej odczucia, odwołując się do iluzoryczności ludzkich spostrzeżeń:

Niekiedy widywała cieńsze od pajęczyny szaty, które dziewice wodne wieszały na kroplach nocnej rosy... To welon... to płaszc, a to... suknia powłóczysta... Płynęła ku nim, lecz wiatr odrzucał je na łękę, nad którą wnet tworzyło się jezioro mgły srebrnobiałej, pełne płasających blasków i cieniów... Kto się tam bawił i dlaczego jej nie dopuszczano?... (s. 41)

Naturalnie pisarz na to pytanie nie odpowiada. Relacjonuje natomiast przebieg metafizycznej walki między nieznanymi siłami a młynem o los Małgosi. W dalszym ciągu noweli wątek ten nie znajduje jednak ani swojego rozwinięcia, ani nawet widocznego oddźwięku fabularnego. Stąd też w sposób uzasadniony można by pytać o sensowność jego wprowadzenia w obręb tak szczupłej formy, jaką jest nowela, choć tutaj raczej opowiadanie dające nieco więcej miejsca na warianty rozwoju akcji³⁰².

³⁰¹ A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem. W poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 192.

³⁰² Zob. H. Sienkiewicz, *Pisma Bolesława Prusa*, [w:] *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, wybór Z. Najder, Warszawa 1956, s. 270-271.

Owo starcie przyjaciela Małgosi – starego młyna z tajemnymi mocami bagien o bezpieczeństwo bezbronnej dziewczyny stanowi punkt kulminacyjny wątku łączności Stawińskiej z naturą:

Ale nad samotną czuwał młyn, wierny przyjaciel. Nagle drobnoszybne oczy jego w oponę mgły rzuciły płomienie, czarne wielonożne cielsko poczęło dygotać i w tej samej chwili doleciał uszu otumanionej dziewczyny znany jej, hukliwy głos, który wołał z gorączkowym pośpiechem:

— Małgoś!... Małgoś!... Małgoś!... Małgoś!

Teraz dziewczucha spokojnie odkładała wiosło, bo porwany w ogromną paszczę młyna prąd wody sam ku stawidłom niósł czółno. Kładła się na dnie łódki jak senne dziecko w łagodnie bujanej kołysce, z uśmiechem patrzyła na blade płomyki skaczące z gniewu nad bagnem i na chłodne, wilgotne sieci dziewic wodnych, które ją omotać chciały. A stary młyn coraz mocniej gniewał się i krzychał: „Małgoś!... Małgoś!... Małgoś!... Małgoś!...” — niespokojny o swoją dziewczynę. Wreszcie dziób łódki uderzał o belkowanie mostu. (s. 42)

Pisarz w taki sposób kształtuje opis wspomnianej walki, że – pomimo braku realnych wydarzeń – czytelnik ma wrażenie, że uczestniczy w *stricte* metafizycznym starciu. Toteż spór o dziewczynę toczy się wyłącznie na płaszczyźnie dźwięków i migotliwego blasku błędnych ogników. Zygmunt Szweykowski również zauważa wyjątkową wrażliwość Prusa jako pisarza na grę światłocienia w momentach pełnych napięcia:

Noc, ciemność, miejsce nieznane, w którym nie można ustalić szczegółów topograficznych, a nawet każde zjawisko natury bardziej potężnej, wywołują w Prusie niepokój, lęk, które pobudzają go do uosabiania przyrody. Pojawia się przed nami świat istot żywych, tajemniczych i groźnych, istot pełnych niesamowitych przeżyć, dziwnych kształtów, uderzających kontrastami światła i cieni. Szczególnie ta ostatnia dziedzina wrażeń jest najciekawiej reprezentowana; w momentach niezwykłych budzi się specjalna wrażliwość Prusa na zmiany światła, a jeszcze silniej na jego brak; stąd też takie ciekawe nastrojowe sugestie z życia cieni w jego twórczości (Cienie, Przy księżycu itd.)³⁰³.

W tym miejscu wystarczy wspomnieć o podobnych fragmentach obecnych choćby w *Cieniach*, *Duszach w niewoli*, *Jednym z wielu*, *Pleśni świata*, *Pod szychtami*, *Śnie*, *Wędrówce po ziemi i niebie*, a wreszcie w *Z legend dawnego Egiptu* (i w innych). Już samo wyliczenie

³⁰³ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 94.

tych, mimo że tylko wybranych utworów, sugeruje, że wątek ten istotnie jest w twórczości Prusa szeroko reprezentowany i dlatego domaga się dalszych badań.

Tymczasem jednak w opisie walki młyna o Małgosię autor *Placówki* stosuje jeden z zabiegów typowych dla jego twórczości. Wspomniany badacz pisze:

Bardzo często operuje tu Prus uosobieniem przyrody, która jak gdyby świadomie współżyje z człowiekiem jako centralnym punktem swych zainteresowań. W Przygodzie Stasia mamy szereg na to przykładów: czy to postępowanie młyna, wiernego przyjaciela Małgosi, który troskliwie czuwa nad jej losem, czy to szepty listków gruszy, pod którą śpi Staś, uspokajających „jak uczciwe piastunki” wiatr i jarzyny, czy wreszcie przeżycia psa Kurty. Tę metodę traktowania przyrody, polegającą na ożywianiu przedmiotów martwych oraz nadawaniu im jak również zwierzętom i roślinom cech duchowych, cech wywołanych subiektywnym odczuwaniem świata przez człowieka — metodę zbudowaną potrzebami artysty, uznawało również sumienie naukowo-filozoficzne Prusa³⁰⁴.

Tymczasem Małgosia nie próbuje zająć w sporze podmiotowego stanowiska, zdając się na łaskę i niełaskę sił mocniejszych od siebie. Nie zadaje też sobie trudu, aby pojąć sens niesamowitej sytuacji, w jakiej się znalazła. Jest to jednak celowy zabieg Prusa. Dzięki odsunięciu świata doznań dziewczyny na ubocze narrator poszerza pole własnej aktywności. Wówczas jego rola nie ogranicza się już tylko do towarzyszenia bohaterom, a w tym przypadku – w fabularnej przyszłości matce Stasia. Tym samym otwiera on przestrzeń do eksploracji świata dziecka. Można sądzić, że zaakcentowanie w początkowych partiach noweli specyficznych zainteresowań kobiecej bohaterki ma służyć ukazaniu Stasia jako chłopca szczególnie wrażliwego na płaszczyźnie poznawczej, a także w odniesieniu do świata w ogóle. Odnosząc się już do odmiennego wątku opowiadania, Prus stawia na drodze Małgosi kowala Szaraka. W niedługim czasie staje się on jej mężem, a szybko i ojcem małego Stasia. Wszystko to nie powinno jednak zwieść czytelnika, sugerując, że przeżycia tytułowego bohatera staną się od tej pory głównym tematem utworu.

Jakkolwiek stanowią one wątek niezwykle istotny, w dalszym ciągu opowiadania autor wiele uwagi poświęci zdarzeniom błażym, ale o doniosłym znaczeniu dla rodziny Szaraków. Są to przede wszystkim: spór organisty (w przyszłości nauczyciela Stasia) z ojcem Małgosi i ściśle z tym sporem związany – wyjazd córki wraz z małym synkiem do ojca w odwiedzin.

³⁰⁴ Tamże, s. 92.

Mimo tego jednak autor nie traci z oczu świata dziecka i jakże świadomej charakterystyki oddziecięcego poznania rzeczywistości.

Poznawcza inicjacja

Prusowską *Przygodę Stasia* można nazwać mianem swoistej anatomii ludzkiej ciekawości oglądanej w skali mikro³⁰⁵. Autor zdobywa się bowiem na próbę fascynującego opisu świata doznań swego najmłodszego z bohaterów – półtorarocznego Stasia Szaraka. W przypadku Stasia jest to o tyle istotne, że ów proces odbierania tego, co zewnętrzne, dzieli się na dwie dopełniające się fazy poznawania, czyli najpierw ich definiowania, a po konfrontacji z rzeczywistością – dążenia do skorygowania ich wyobrażeń.

I tak William James poszerza to spojrzenie, wyróżniając dwie płaszczyzny dziecięcego percypowania otoczenia:

*Najpierwsze wrażenie, jakie odbiera niemowlę, jest dla niego światem zewnętrznym. A świat, który poznaje ono w późniejszym życiu, nie jest niczym innym, jak tylko rozwinięciem tego pierwszego prostego załączka, który z jednej strony przez przyrost doświadczeń, a z drugiej przez zwiększenie się wewnętrznej wrażliwości i różnicowania rozrósł się i rozbudował tak dalece, że jego stanu początkowego nie możemy już sobie przypomnieć*³⁰⁶.

Narrator rzeczywiście towarzyszy Stasiowi przy stawianiu pierwszych kroków w dziedzinie jednostkowej epistemologii. Obdarzony specyficznymi kompetencjami, opisuje pierwsze odczucia nieświadomego jeszcze dziecka:

A nowonarodzony tymczasem przechodził ciekawą i pełną tajemnic epokę niemowlęctwa, której niejasne wspomnienia odnajdujemy niekiedy w snach uchylających jakby wrota przedświadomego życia. (s. 49)

Dzięki wyjątkowości pisarskiej wyobraźni czytelnik wkracza w rejony dostępne raczej dla Morfeusza niż dla zwykłego człowieka. Obserwacje poczynione przez narratora wydają się interesujące również i dlatego, że introspekcja w świat wrażeń małego dziecka następuje dość niespodziewanie i może stanowić pewne zaskoczenie. Pojawia się bowiem dopiero po upływie jednej piątej przebiegu fabularnego opowiadania. Na jakiś czas zmienia ona tok opowieści,

³⁰⁵ Zob. M. P. Markowski, *O Anatomii ciekawości*, [w:] tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 7-11.

³⁰⁶ W. James, dz. cyt., s. 50-51.

nadając tej części utworu charakter intymny. Wprawdzie już początek noweli dotyczy tytułowego bohatera, ale owa przejrzystość intencji pisarskich jest jedynie pozorna. Prus bowiem zwodzi czytelnika, przedstawiając mu Stasia, a potem opowiadając szeroko o splocie niesamowitych wypadków, które doprowadziły do narodzin chłopca:

Bohaterem opowiadania jest osoba, która ma — trochę więcej niż łokieć wzrostu, około 30 funtów wagi i ledwie od półtora roku odbywa doczesną wędrówkę. Tę klasę obywateli kraju ludzie dorośli przezywają dziećmi i w ogóle nie traktują dość poważnie.

Dlatego z pewną obawą przedstawiam czytelnikom niedużego Stasia i przede wszystkim proszę ich o cierpliwość. Jest to dziecko tak ładne i czyste, że mogłaby je ucałować każda dama używająca czteroguzikowych rękawiczek. [...]

Czulbym się niepocieszonym, gdyby powyższe zalety nie zdobyły sympatii dla Stasia, który na nieszczęście obok nich nie posiada żadnej niezwyklej cechy. (s. 38)

Można by przypuszczać, że powyższa prezentacja będzie stanowiła wstęp do noweli o klasycznym ukształtowaniu. Jednak okazuje się inaczej. Zygmunt Szweykowski widzi już w *Przygodzie Stasia* zapowiedź niezwykłości literackich dokonań autora *Lalki*:

Powoli jednak zaczynamy obserwować, jak ta tęsknota do realizmu coraz rozszerza się na inne elementy dzieła, zmierzając albo do samodzielnego przekomponowywania tradycyjnej akcji, albo do porzucenia jej i wkroczenia na tory własne. Ważny tu będzie rok 1878 [...] oraz rok 1879 ze względu na doskonałą Przygodę Stasia, gdzie już wyraźnie zrywa Prus z techniką naśladowania innych, a nawet zaznacza, że opisywane zdarzenie „nie będzie ani kryminalnym występkiem, ani romansem wołającym o pomstę do nieba”.

Następuje więc wyraźny zwrot do codzienności, ażeby w niej odkrywać zjawiska nowe, ciekawe lub niezwykle³⁰⁷.

Pośród owych ciekawych i niezwyklej zjawisk jedno z nich stanowi mały Staś. Prus stara się chłopca wyróżnić, określając autorytatywnie, kim dziecko z pewnością nie jest. Stosuje tym samym prosty, ale skuteczny zabieg sytuujący bohatera niejako poza zasięgiem wyliczanych, pejoratywnych określeń:

Staś jest dzieckiem legalnym i niepodrzuconym; nie okazuje najmniejszych zdolności do kradzieży lub do gry na jakim instrumencie, a co gorsza — nawet cień głupkowatości nie daje mu prawa do tytułu dobrze urodzonego.

³⁰⁷ Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 72-73.

A jednak — jest to dziecię niepospolite [...] (s. 38)

Chociaż nazwisko dziecięcego bohatera nie jest tu na pewno przypadkowe – lecz raczej zwodniczo znaczące – Prus z powodzeniem angażuje odbiorcę w przeżywanie procesu stopniowego dorastania chłopca do bycia podmiotem poznania³⁰⁸. Mimo dość blahych zdarzeń, które wypełniają fabułę opowiadania, narrator będzie konsekwentnie próbował czytelnika do tego przekonać. Do obozu tych już przekonanych, jak wynika z opinii samej badaczki, należy Janina Kulczycka-Saloni, która stwierdza:

Jedną z piękniejszych postaci swojej nowelistyki, małego Stasia, umieści wśród innych postaci dziecięcych, które stworzyli pisarze jego czasów. I jak czynił często, przekorny i tutaj, Prus powie, że nie miał on ani jednej cechy, która kwalifikowałaby go na bohatera utworu literackiego [...]. Nie jest więc Staś ani podrzutkiem — a od tych bohaterów roila się po prostu powieść romantyczna — ani Jankiem-Muzykantem³⁰⁹.

Warto zatem przyjrzeć się światu pierwszych wrażeń dziecka tak nietuzinkowego, choć przecież zwyczajnego w każdym calu. Przede wszystkim jest to świat poznawany przez podmiot poznający po raz pierwszy³¹⁰. Jakkolwiek ten indywidualny akt poznawczy będzie ponawiany po wielokroć w przyszłości, narrator wybiera tak intrygującą nowością sytuację inicjacji młodego bohatera w epistemologię praktyczną – stosowaną w życiu³¹¹. Wtajemniczanie to odgrywa w egzystencji dziecka znaczącą rolę, gdyż kształtuje przebieg dalszych procesów poznawczych i to właśnie na podstawie pierwszych kroków w krainie poznawania wytworzy się w bohaterze stosunek do otaczającej go rzeczywistości³¹².

Jak pokazuje narrator, jest to świat uchwycony w momencie zmiany, a co za tym idzie – dynamiczny i nowy dla bohatera utworu. Prus, aby odmalować doświadczenie dziecka przytłoczonego mnogością nieznanych wrażeń, używa trafnego i zaskakującego w swej prostocie porównania. Przyrównuje on bowiem małego Stasia do człowieka niewykształconego, przed którym nagle pojawiają się ambitne, życiowe zadania:

³⁰⁸ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 44.

³⁰⁹ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 35.

³¹⁰ Por. J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, [w:] tegoż, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*, przedm. R. Stachowskiego, Warszawa 1996, s. 75-76.

³¹¹ Zob. W. James, dz. cyt., s. 185.

³¹² E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

Wyobraźcie sobie prostaka, którego w jednej chwili zasypują sprawami całego społeczeństwa. Są tam kwestie artystyczne i przemysłowe, filozoficzne i rolnicze, zbrodnie i cnoty, a między nimi mnóstwo interesów, od których zależy jego własne istnienie. On musi to wszystko uporządkować, sprawy swoje oddzielić od obcych, w jednej godzinie uczyć się praktycznych wskazówek na potrzeby drugiej i nie upaść pod brzemieniem pracy!... (s. 49)

Trudno zaprzeczyć, że z punktu widzenia zdrowego rozsądku i w myśl współczesnej wiedzy z zakresu psychologii dziecka krąg zainteresowań niemowlęcia oczywiście nie jest tak szeroki, jak sugeruje opowiadacz. Prus jest tego świadom i dlatego każe narratorowi podkreślać te z nich, które na początku koncentrują się głównie na szukaniu bliskości matki oraz na kwestiach związanych z zaspokajaniem elementarnych potrzeb. Tym niemniej Prusowskie spostrzeżenia dotyczące stopniowego wykorzystywania przez małego człowieka nowych możliwości w odniesieniu do oswajania świata są bez wątpienia bardzo trafne. Ich wartość tkwi nie tylko w celności, lecz także w detaliczności, gdyż autor kieruje uwagę czytelnika na szereg odczuć Stasia, które wiążą się głównie z nowością wszystkiego, co znajduje się wokół niego:

W tym położeniu znalazł się pewnego dnia Staś. Po długim śnie przedbytowym spadł na niego huragan wrażeń. Powietrze drażniło mu skórę i płuca, do oczu skakały barwy białe, szare, niebieskie, zielone, czerwone — we wszelkich kombinacjach i odcieniach, a wraz z nimi tysiące form ożywionych lub martwych. Słyszał rozmowy ludzi, łoskot własnej kołyski, bulgotanie gotującej się wody, brzęk much i skomlenie szczeniątka, Kurty. Czuł ucisk powijków, odcienia temperatury zmieniającej się co chwila, a w końcu — głód, pragnienie, senność i ruch własnych członków. (s. 49)

Narrator uświadamia czytelnikowi, że dla dziecka pierwszą formę kontaktu ze światem stanowi jego zetknięcie z własnym ciałem. Na plan pierwszy wysuwa się tu inicjalne doświadczenie oddechowe, które poprzez przykrość przypomina dziecku o jego własnym istnieniu i stanowi wstęp do dalszych przeżyć. Następnie Prus akcentuje inspirujący napór wrażeń odbieranych przez dziecięcy zmysł wzroku. Niemowlę jest niejako atakowane przez agresywne kolory, których początkowo nie potrafi przypisać konkretnym przedmiotom jako ich integralnej właściwości. Dlatego jawią się mu one na kształt odczuć nieprzyjemnych, nieuporządkowanych i wrogich.

Na wskazany przez Prusa fakt, że dziecko początkowo (by tak rzec) ma charakter jedynie „ja” przedmiotowego w swej fizycznej formie, zwraca uwagę William James, widząc wspomniane „ja” przedmiotowe nieco szerzej:

„Ja” przedmiotowe odczuwamy jako pełne ciepła i bliskości. Jest tam ciężka, ciepła masa mojego ciała, jest też jądro „ja duchowego”, poczucie własnej aktywności [...]. Nie możemy zdawać sobie sprawy ze swojego aktualnego „ja”, nie odczuwając jednocześnie którejs z tych dwóch rzeczy. Jakikolwiek inny przedmiot myśli, który wnosi z sobą do świadomości te dwie rzeczy, będzie wywoływał w nas myśli o cieple i bliskości, tak jak te przedmioty, które wiążą się z aktualnym „ja”³¹³.

Jednakże w *Przygodzie Stasia* jeszcze inna kwestia wydaje się dla pisarza istotna, gdyż narrator najwięcej miejsca poświęca wzrokowi, niejako zdając sobie sprawę, że stanowi on klucz do rzeczywistości kulturowo-wzrokocentrycznej. Tego przekonania Prus nie wyraża tu *implicite*, dbając o harmonijność opisu dziecięcego świata wynurzającego się z *przedbytowego snu*. Dzięki temu w deskrypcji pozostaje jeszcze sporo miejsca na przyjrzenie się bodźcom zaczerpniętym z kształtującej się właśnie sfery audialnej.

I tak w odnarratorskiej relacji niemowlę odbiera wrażenia słuchowe płynące do niego z otoczenia. Jak pokazuje Prus, dziecko na razie tylko je rejestruje. Nie umie ich jednak interpretować, traktując je – podobnie jak ruch własnych części ciała – jako ingerencję nieznanych sił z zewnątrz. W związku z tym jego fizyczność staje się membraną bardzo wrażliwą na oddziaływania otoczenia, ale także na jego własne potrzeby takie jak głód, pragnienie czy senność. Toteż poprzez wrażenia zmysłowe, jakie zmuszają Stasia do nieustannej aktywności, zaczyna on smakować trudy ludzkiego życia. I to właśnie w tym miejscu Prus staje u źródła ludzkiej ciekawości i mimochodem tłumaczy mechanizm powodujący jej nieprzerwane istnienie:

Wszystko to, nieuporządkowane, chaotyczne, natrętne, kipiało w głębi jego drobnutkiej, ledwie budzącej się egzystencji. Nie umiał wskazać, skąd przychodzi głód, a skąd biały kolor albo łoskot młotów bijących w kuźni. Czuł tylko zmęczenie i kwilił biedak drżąc z zimna. (s. 49-50)

Mały człowiek, mimo że jeszcze nieporadny i stawiający w tej dziedzinie pierwsze kroki, stara się w jakiś sposób uporządkować bezładny chaos wrażeń napływających do niego

³¹³ W. James, dz. cyt., s. 152.

iego z zewnątrz. I to właśnie chęć zrozumienia własnych odczuć powoduje w dziecku nieodpartą pokusę powtarzania samodzielnych doświadczeń w często nawet bolesnym stykaniu się ze światem³¹⁴.

Jednak szczęśliwie ten niewygodny dla Stasia stan egzystencjalnej niewiedzy oraz poczucie zagubienia i przytłoczenia nowością doznań nie trwają zbyt długo, gdyż niebawem zejdą na plan dalszy. Prus bowiem, występując w roli wstrzemięźliwego w ocenach *cicerone*, prowadzi czytelnika w inne, równie intrygujące rejony dziecięcej krainy poznania, ponieważ dopiero z perspektywy czasu można dostrzec zmiany, jakie zachodzą w sferze poznawczej młodego bohatera:

Po ciężkiej pracy i kilkomiesięcznych doświadczeniach doszedł Staś do wielkich rezultatów. Udało mu się uchwycić różnicę między swoją nogą a krawędzią kołyski, a nawet między łonem matki i sienniczkiem. W tym czasie był już bardzo mądry. Wiedział, że głód morduje go od strony nóg, że w jednych punktach głowy koncentrują się wszystkie możliwe hałasy, w drugich — wszelkie barwy i że trzeci punkt służy do ssania.

W kilka miesięcy później porobił jeszcze więcej odkryć. Odróżniał już wypadki złe od dobrych i rzeczy ładne od brzydkich. (s. 50)

Autor pozostawia więc nieco na uboczu kwestię wykształcania się sfery zmysłów i przechodzi do spraw równie istotnych, a należących do sfery wartości. Narrator towarzyszy bowiem dziecku w momencie budzenia się w nim zmysłu etycznego. Staś zaczyna odróżniać dobro od zła, tworząc tym samym podwaliny do budowania w przyszłości osobistego (indywidualnego czy narzuconego odgórnie) systemu moralnego. Ponadto bohater zaczyna się orientować w niemal nieograniczonej funkcjonalności potencjału poznawczego własnych zmysłów. Dzięki temu do istnienia budzi się człowiek – w pełni sensualny i coraz doskonalej ukształtowany wewnętrznie. Co godne podkreślenia, już na tak wczesnym etapie rozwoju jest to również *człowiek estetyczny*³¹⁵. Bez trudu odróżnia on – oprócz zła i dobra – to, co piękne od tego, co brzydkie i umie intuicyjnie odczuć tę subtelną różnicę. Jednak nie koniec na tym.

W toku opowiadania narrator umiejętnie ocenia miarę postępów Stasia i relacjonuje ich efekty:

³¹⁴ Tamże, s. 290.

³¹⁵ Zob. A. Bielik-Robson, *W poszukiwaniu reguły. Człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*, [w:] *tejże, Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 17-34.

Dawniej uśmiech i płacz, marszczenie czoła i wyciąganie rąk albo nóg następowały po sobie bez żadnego porządku; posługiwał się nimi jak początkujący grajek klawiszami fortepianu, których dotyka nie wiedząc, co z tego wyniknie. (s. 50)

Widać zatem, że Staś Szarak stopniowo nabywa świadomość własnego ciała i – co istotne – jego specyficznych właściwości. Z czasem umie je także wykorzystywać, aby wyrażać swoje potrzeby lub odczucia. Fakt ten stanowi już doskonały wstęp do zaznajamiania się dziecka ze skomplikowaną sferą upodobań zmysłowych, jaką opowiadacz tak drobiazgowy w swych obserwacjach do tej pory pomijał:

Teraz poczęły się w nim tworzyć sympatie i antypatie, obawy i nadzieje. Lubił Kurtę, ponieważ pies był ciepły, lizał go - i miał mordę jak aksamit. Lękał się ciemności, wśród której można się było rozbić; tęsknił za sadem, gdzie pełną piersią oddycha się i gdzie harmonijny szmer drzew powtarzając rytmy pieśni matczynej kołysał dziecię do snu. Barwy szare, które przypominały twardą podłogę lub nie zawsze suchy sienniczek, nie podobały mu się. Natomiast barwy czerwone i niebieskie, przedmioty błyszczące podniecały go do śmiechu. (s. 51)

Dziecko postrzega więc otoczenie przez pryzmat własnej przyjemności i przykrości, które wiążą się z określonymi kolorami albo czynnościami. Ciemność to synonim nieznanego, więc również tego, co w jakiś sposób bohaterowi zagraża i budzi jego instynktowny lęk. Z kolei ciepło oznacza coś przyjaznego, a cichy szmer daje wytchnienie. Ale najwięcej radości przysparzają Stasiowi wyraziste barwy i światło.

Jako wnikliwy psycholog na gruncie literatury – Prus zwraca uwagę odbiorcy na powoli kształtującą się w dziecku pamięć³¹⁶. To ona przypomina o tym, czego na pewno robić nie warto ze względu na czekające potem konsekwencje. To również ona pomaga zachować w umyśle chłopca efekty pierwszych doświadczeń i podpowiada skatalogowane w ich trakcie właściwości przedmiotów i ludzi:

Wiedział już, że płomień świecy, aczkolwiek ładny i skacze, nieuczciwie jednak obchodzi się z palcami dziecka. Pamiętał też, że nogi ojca są twarde, czarne i większe od całego Stasia, a nóżki matki są tak niskie, że zaczynają się i kończą przy samej ziemi. (s. 51)

Pisarz nie zapomina o kolejnej ze sfer, która musi się w dziecku ukształtować i odgrywa ogromną rolę w późniejszym życiu. To odniesienie się do własnego ciała. Pozwoli

³¹⁶ Zob. W. James, dz. cyt., s. 245-246.

ono poczynić młodemu bohaterowi tak trudną, lecz jedną z podstawowych psychofizycznych dyferencjacji. Jean-Francois Lyotard, rekapituluując wyniki badań Henri Wallona, w tej kwestii stwierdza:

*Poczynając od szóstego miesiąca życia, rozwija się u dziecka doświadczenie własnego ciała [...]. [...] Podobnie, kiedy idzie o ciało innego człowieka, dziecko utożsamia się z tym innym: ego i alter są nierozdzielne*³¹⁷.

W swych rozpoznaniach autor *Lalki* oczywiście przekracza ten etap nierozdzielnej jedności dziecięcego podmiotu z otoczeniem i posuwa się dalej. Pisarz ukazuje więc postępy Stasia w sferze relacji przestrzennych, które poznaje on mozolnie od momentu, gdy zaczyna raczkować, a nawet wcześniej. Dziecko musi się bowiem nauczyć synchronizować wrażenia wzrokowe z własnościami kinestetycznymi swoich części ciała. Tę drogę przechodzi także i mały Szarak:

Chłopiec niekiedy stawał na głowie, ale wnet zmiarkował, że pozycja to niewygodna i że najodpowiedniejsze dla natury ludzkiej jest chodzenie — na czworakach. Dzięki tym ruchom przekonał się, że ściany, krzesła i piec nie siedzą w jego oku, ale gdzieś zewnątrz, znacznie dalej niż na długość ręki. (s. 52)

Staś zdobywa umiejętność rozróżniania odległości według ich rzeczywistej miary, dzięki czemu jako podmiot poznający zyskuje integralność wobec postrzeganego otoczenia³¹⁸. Wie już, że może wpływać na rzeczywistość, wybierając z niej to, co tylko uzna za stosowne lub interesujące. Tym samym dochodzi do istotnego podziału, który akcentuje William James:

*„Ja” podmiotowe, czyli „czyste ego”, jest znacznie trudniejszym przedmiotem dociekań niż „ja” przedmiotowe. Jest ono tym czym w każdej chwili świadomość jest, natomiast „ja” przedmiotowe stanowi tylko jeden z obiektów świadomości. Innymi słowy jest ono tym, co myśli, przy czym natychmiast pojawia się pytanie, czym jest to, co myśli? Czy jest to przejściowy stan samej świadomości, czy też coś głębszego i mniej zmiennego? Stan przejściowy [...] jest ucieleśnieniem zmiany. Każdy z nas jednak samorzutnie uważa, że przez „ja” rozumie zawsze to samo*³¹⁹.

³¹⁷ J. F. Lyotard, *Fenomenologia*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2000, s. 123-124.

³¹⁸ Zob. A. Dygasiński, dz. cyt., s. 51.

³¹⁹ W. James, dz. cyt., s. 142.

W tym miejscu narrator kończy rozważania nad dziecięcym poznawaniem świata. Podąża natomiast w zupełnie innym kierunku, oddając się opisowi przyczyn tytułowej przygody oraz jej humorystycznych skutków.

Główną z jej powodów jest niezłomne postanowienie matki Stasia, aby odwiedzić swego ojca, młynarza i zemścić się na organiście. Ta podróż – niezwykle dla tak małego dziecka – stanowić będzie końcowy epizod w historii jego poznawczych korzeni. Aby dopełnić utopijności ukazanego w noweli obrazu, Prus zamyka ów wątek wizją niemal idealistyczną. Nie zapowiada ona bynajmniej komicznego obrotu zdarzeń, ale ukazuje małego bohatera utworu w chwili niezmałowanego szczęścia:

Staś tymczasem leżał w wózku oczarowany nowymi wrażeniami. Pierwszy raz wprost oczu widział nieograniczony horyzont i niezmierną głębię szafirowego nieba. Nie umiał jeszcze pytać: co to jest? — ani dziwić się; czuł tylko rzeczy niezwykle. Ziemia, po której dotychczas chodził, znikła; gdzie zwrócił spojrzenie, spotykał niebo. Zdawało mu się, że leci, że tonie wśród ogromu, którego nie umiał jeszcze nazwać przestrzenią. Dusza jego zappełniała się treścią nieokreśloną i spokojną.

Był on jak anioł złożony z głowy i skrzydeł; unosił się wśród bezmiarów, nie pamiętał przeszłości, nie myślał o przyszłości, lecz w każdej chwili czuł nieskończoność. Taką formę bytu musi mieć — życie wieczne. (s. 69)

Ten niesamowity, a zarazem błogi stan zawieszenia w czasie i przestrzeni poprzedzają nowe wrażenia, które Staś rejestruje, gdy patrzy na świat z wózka podczas drogi z kowalskiego domu do młyna.

Jednak idyllę bezmyślenia chłopca przerywa – powodująca rozłąkę z matką – tytułowa przygoda. Tym niemniej prędko znajduje ona szczęśliwe dla wszystkich zakończenie. Sam fakt, że pojawia się dopiero pod koniec utworu, świadczy o tym, że stanowiła ona jedynie pretekst do odnarratorskich refleksji na temat mechanizmów poznawania świata przez małe dziecko.

Prus zatem zadaje w noweli pytania fundamentalne. Pyta bowiem między innymi o moment budzenia się w człowieku jego – tak podmiotowości, jak tożsamości, oraz o źródła ludzkiego zainteresowania światem³²⁰. Refleksją obejmuje także istotę codzienności, którą tak

³²⁰ Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 99.

łatwo jest zdeprecjonować, nie dostrzegając w niej nadzwyczajnych pierwiastków³²¹. Niejednokrotnie dzieje się podobnie, gdy nie zauważamy drugiego człowieka, w którym pisarz widzi wszak to, co niepowtarzalne.

Dlatego w *Przygodzie Stasia* autor przyjmuje postawę odkrywcy źródeł ludzkiej percepcji. Obserwuje ją w momencie wyjątkowym, bo w chwili, gdy dopiero się ona kształtuje. W *Juliance* zamysł Orzeszkowej wydaje się bliski temu Prusowskiemu. Ale historię poznawczego dojrzewania tytułowej bohaterki noweli można nazwać kontaminacją wątków obecnych w małych narracjach, w których bohaterami są Antoś i Staś. Juliankę bowiem czytelnik spotyka jeszcze przed momentem narodzin jej świadomości. Pierwsze doświadczenia przeżywane przez dziewczynkę byłyby więc bliskie *Przygodzie Stasia*, podczas gdy jej epistemologiczne dojrzewanie zbliżałoby fabułę tego utworu do *Omyłki*.

Z uwagi na ciekawą konstrukcję tej małej prozy, a wbrew krytycznym opiniom wobec nowelistyki dziecięcej autorstwa Orzeszkowej *Julianka* stanowi interesującą próbę uchwycenia mentalnego rozwoju jednostki na przestrzeni stosunkowo długiego odcinka czasu. Wtedy zmienia się wszystko, co jest obecne w dorastającym człowieku i poza nim. Temu procesowi nierozdzielnie podlegają rejony percepcji, sama jej jakość oraz przynoszone przez nią owoce. Z kolei wspomniane przemiany pociągają za sobą modyfikacje relacji międzyludzkich i wzajemnych ocen, w wyniku których formuje się mentalny profil bohaterki. Wszystko to w utworze autorka obejmuje spojrzeniem wnikliwej obserwatorki.

³²¹ Zob. J. Szczęśniak, *Historie fikcyjne Bolesława Prusa*, [w:] tejże, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy epoki postyczeniowej*, Lublin 2008, s. 200-216.

Rozdział 3

Samotne doznawanie świata w *Juliance* Elizy Orzeszkowej

Dziecięcy pejzaż poznania z księżycem w tle

Eliza Orzeszkowa rozpoczyna cykl obrazków miejskich zebranych w drugim tomie opowiadań *Z różnych sfer* utworem bezpretensjonalnie zatytułowanym – *Julianka*. Podobnie jak w przypadku *Czternastej części* mówiącej o zawiłych kolejach losu Teodory Końcówny – stanowi on opowieść o zagnieżdżaniu się w świecie jednej z niepozornych mieszkanek Ongrodu³²². Jej niezwykłej – choć przecież tak bardzo zwyczajnej – historii nikt zapewne nie poświęciłby uwagi, gdyby nie narrator cyklu, pod którego postacią można dopatrywać się w tym tekście (podobnie jak w grupie obrazków *Z opowiadań prawnika*) Stanisława Nahorskiego.

Autorka przygląda się więc losom dziewczynki, ujmując w ramach obrazka czas liczony od odnalezienia dziecka na dziedzińcu starego, zrujnowanego pałacu aż po około dziesiąty, jedenasty rok życia. Chociaż tekst ten ma charakter raczej syntetyczny, można w nim jednak odnaleźć wiele fragmentów poświęconych interesującej analizie postrzeganych przez małąletnią bohaterkę obrazów, odczuwanych bodźców i doznawanych przeżyć.

Warto podkreślić, że autorka kreuje atmosferę opowiadania w sposób bliski do Prusowskiej noweli *Pod szychtami*, w której także czytelnik ma możliwość dostrzec – tłące się chaotycznie, ale uparcie, choć wiedzione w skrajnym ubóstwie – ludzkie życie. Pisarz czyni bowiem z warszawskiego Powiśla – egzystujący dziwnie i podskórnie – obszar stołecznego organizmu, który wart jest wyteżonej uwagi. Można w nim dostrzec przejawy istnienia, jakich nie da się zauważyć w innych, naznaczonych piętnem cywilizacji, ale i osłoniętych niejako jej parasolem częściami miasta.

³²² E. Paczoska, *Miasto, którego nie ma?*, [w:] *Na pograniczu. Studia i szkice*, pod red. H. Karwackiej i J. Nosowicza, Białystok 1992, s. 26.

Dlatego opis nadrzecznych rejonów stolicy zostaje ukształtowany w taki sposób, aby możliwie najpełniej oddać drgania życia. Autor dąży więc do wielozmysłowego zaangażowania percepcji i wyobraźni czytelnika, pisząc między innymi:

Na lewo, gdzieś aż w nieskończoność, ciągnie się szeroka smuga bladej, mętnej, że nie powiem trupiej jasności: to rzeka. Na prawo piętrzy się kolosalny, dziwnie poszczerbiony wał: to miasto. Po jednej i drugiej stronie, wyżej i niżej, migocą krwawe lub brudnożółte iskry: to światła w mieszkaniach. Tuż przy ziemi majaczy jakaś delikatna, nieujęta mgła: to wilgotne gnojowisko dyszy zarazą...

[...] i otóż słyszysz monotonny szum wiatru, plusk fal, a czasem odległy zgiełk miasta, który zrazu cichy, stopniowo powiększa się i stopniowo przechodzi w milczenie... Niekiedy też zaszeleści coś bliżej, niby staczający się kamyczek albo żdźbło słomy poruszone... To śmierć pracuje... [...]

Wśród martwych, apatycznych szmerów pustkowi uwydatniają się jakieś odrębne głosy znamionujące życie i czucie. Słysząc jakby dreszcz pośpiesznego zgrzytu i chrapanie stłumione, gniewne... Coś jęło? To tylko nowa fala wiatru uderza o parkany, lecz zgrzyt, chrapanie i szamotanie rozlegają się wyraźnie i ciagle.

Jestem igraszką zmysłów?

*Dokoła coraz ciemniej. Wysmukłe słupy telegrafów sterczą jak szkielety szubienic, stosy belek przybierają postać mogił, a na szczycie jednej z nich, na tle mrocznego i ogromnego nieba... cóż to jest?... To najnędzniejszy z nędzarzy, pies bez pana i dachu, targa kość wszczepioną między belki, jedyną, jakiej nie pochwycili ludzie...*³²³

Narrator pozwala zawładnąć sobą poczuciu, że w tego rodzaju przestrzeni (a także w nocy czy o zmroku) spojrzenie jest arcyniedoskonałym narzędziem poznania. Stąd konieczność otwarcia się – zarówno w deskrypcji, jak i w postrzeganiu – na multisensoryczny odbiór tak zwyczajnej, choć po swojemu niezwyklej, rzeczywistości Powiśla.

Ponownie okazuje się, że – co tak często ma miejsce w małych prozach – odnarratorski wzrok jest w tym momencie bardzo słaby. Dzięki temu inne zmysły mogą się wyostreć oraz rejestrować zaskakujące doznania ewokowane niesamowitością przestrzeni, przejściową porą dnia i pustkowiem napawającym przerażeniem³²⁴. Opis ten Prus kształtuje jednak w taki

³²³ B. Prus, *Pod szczytami*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach*, t. 1, pod red. I. Orlewiczowej, Warszawa 1954, s. 46-47.

³²⁴ Zob. Tenże, *Cienie*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 390.

sposób, aby było widać, jak wielką trudność sprawia to opowiadaczowi. Dlatego – nieufny wobec statusu ontologicznego własnej percepcji – pyta on, czy uległ już momentalnemu czarowi zmysłów, czy nadal zachował zimny (wydawałoby się), obiektywny ogląd świata.

W ramach opisu podobny zabieg stosuje Orzeszkowa, sytuując zawikłane dzieje Julianki w okolicy niewątpliwie odstręczającej miejskiego przechodnia, od której wołałby on zapewne po prostu odwrócić wzrok.

Orzeszkowa, rozpoczynając ten obrazek, pisze:

Przy jednej z najskrajniejszych i najcichszych ulic miasta Ongrodu znajduje się ogromne podwórze z wysokim niegdyś, lecz w gruzy rozwalającym się murem dokoła, z wysoką, czerwonawą ścianą wielkiej budowy w głębi. Monotonną powierzchnię starego i opuszczonego gmachu przerywają długie rzędy okien pozbawionych szyb, więc ziejących ciemnością i pustką, wśród nich z rzadka, tu i ówdzie, w górze kędyś lub nad samą ziemią, mętnie świeci szkło zielonawe zwiastując, że ruina ta udzieliła schronienia jakiemuś ubóstwu. Tu i ówdzie także powoje i bluszcze wieszają po gzymsach i załomach muru zwiłane gałęzie, a spośród szczelin wychylają się dzikie lewkonie z bladożółtym kwiatem.

Gmach ten wraz z otaczającymi go mniejszymi budynkami i leżącym przed nim ogromnym dziedzińcem był własnością i mieszkaniem pewnej możnej rodziny, po czym przez zbieg okoliczności przeszedł w posiadanie władz krajowych, które nie czyniąc zeń użytku żadnego pozwalają od czasu do czasu zamieszkiwać w nim, w zamian bardzo małej opłaty, ludziom biednym, tak biednym, że aż nie lękającym się panującej tu pustki i ruiny³²⁵.

W opisie przestrzeni, z której wyłoni się niebawem dziecięce istnienie, pisarka akcentuje swoiste rozkiełznanie żywotnych sił natury, jakich owoc może stanowić właśnie egzystencja Julianki porzuconej w jesienną noc na dziedzińcu przez matkę.

Widać także, jak znacznie ten niemal przedmiejski rejon został dotknięty niszczącym działaniem mijającego czasu, stając się siedliskiem największych biedaków, podczas gdy kilkadziesiąt lat wcześniej tętnił życiem i błyszczał dostatkiem swych możnych właścicieli.

Ewa Paczoska na ten proces poruszającej dewastacji spogląda z punktu widzenia pamięci historycznej, której brakuje wśród plebejskich mieszkańców tego rejonu:

Nikt z przebywających tu ludzi, oderwanych od naturalnego podłoża, zebranych [...] przypadkowo w niespójną gromadę, nie jest w stanie odczytać śladów historii. [...]

³²⁵ E. Orzeszkowa, *Julianka. Obrazek miejski*, [w:] tejże, *Z różnych sfer*, t. 2, Warszawa 1937, s. 5. Dalsze cytaty według tego wydania.

W takim właśnie miejscu gnieźdzą się bohaterowie Julianki.

*W opisie tego miejsca uwidaczniają się szczegóły rysujące obraz zniszczenia - zarosły chwastem dziedziniec, spłowiałe malowidła bramy, „osnute pajęczynami okruchy posągów”. Jest to obraz rozsypującej się wielkości, przejmujący i tragiczny w tym przede wszystkim, że rozpad nosi tu charakter usankcjonowanej stabilizacji. Nowi mieszkańcy [...] napęlniają opuszczony gmach własnym życiem, własnymi drobnymi sprawami. Historia staje się śmietniskiem, na którym wiją sobie gniazda żebrak i łachmaniarka, wykorzystując odpady przeszłości dla swoich celów [...]*³²⁶.

Trudno zaprzeczyć, że w umiejętnym sformułowaniu *przez zbieg okoliczności* kryje się przyczyna popadnięcia tego kompleksu architektonicznego w stan dewastującego, bezładnego, ludzkiego użytku³²⁷. Można sądzić, że to zapewne jedna z konfiskat mienia na rzecz zaborczej, carskiej władzy spowodowała, że w obrębie tej – niczyjej już – własności nikną i marnieją dawne, rzeźbiarskie dzieła sztuki, ścianom gmachu brak tynku, a wykutym w nich otworom – okien i drzwi.

Badaczka wspomina o jednym z aspektów miejskiego otoczenia, jaki odciska się w nowelistycznym cyklu *Z różnych sfer*, a który można dostrzec także w okolicy zarysowanej w *Juliance*:

Innym razem [Ongród - AW] okazuje się zamkniętą przestrzenią starych, zmurszałych gmachów i płataniny zaułków w dzielnicy żydowskiej. Mieszkańcy tego miasta (w przeciwieństwie do czytelnika) nie odbierają miasta jako całości, żyją w małych, ściśle od siebie odgraniczonych enklawach, niełączących się ze sobą, które narzucają style zachowań i sposoby reakcji na swoich czy obcych,

*Bo to miasto nie ma wspólnego, wyraźnie wydzielonego centrum*³²⁸.

To właśnie w taki sposób Orzeszkowa kreuje atmosferę dziedzińca i gmachu chylącego się ku ruinie pałacu oraz przedstawia zamieszkującą je społeczność jako hermetyczną zbiorowość, z której łatwo odejść, ale o wiele trudniej powrócić. Znamienneą egzemplifikację stanowi tu postać sędziny odchodzącej z tego miejsca tylko raz, a przychodzącej ponownie jedynie, aby zabrać ze sobą osamotnioną Juliankę – na żebraczy chleb.

³²⁶ E. Paczoska, dz. cyt., s. 28-29.

³²⁷ Zob. tamże, s. 27.

³²⁸ Tamże, s. 27.

Co ciekawe, Orzeszkowa kształtuje deskrypcję okolic starej budowli nie tylko poprzez odwołanie się do wrażeń wzrokowych, lecz także poprzez odniesienie do audiosfery. Dzięki temu ten niby bezludny i odpychający rejon może nabrać pozorów życia. Ponadto to właśnie z mnogości dźwięków wyłania się w opowiadaniu istnienie znalezionej Julianki. To one spinają kłamrą niewesoły początek jej historii.

Autorka zatem w taki sposób opisuje intrygujący zakątek Ongrodu leżący po drugiej stronie podwórza – naprzeciw starego pałacu:

Mniej puste i smutne są budynki drewniane stojące naprzeciw wielkiego gmachu, z oknami zwróconymi ku cichej, wąskiej ulicy. Były to niegdyś pałacowe spichrze i stajnie. [...]

Tu szukają schronienia służący chwilowo zostający bez służby; rzemieślnicy nie mogący nigdy wybrnąć z ostatecznego ubóstwa [...] każdej prawie nocy budzą uliczne echa odgłosami nierównych stąpań swych i pijanych okrzyków; tu w najlichszych i najciemniejszych kątach tulą się liczni żebracy i co wieczór napęlniają wielki dziedziniec gwarem zawziętych kłótni o podział zdobytych groszy, a co rano rzucają nań chrypliwe, basowe tony pieśni nabożnych, które z towarzyszeniem stuku koszturów i kijów uderzających o kamienie dygocą i wloką się czas jakiś po cichej ulicy, aż milkną, tonąc w dalekim gwarze. Tu w rogu podwórza [...] ozywają się niekiedy słabe dźwięki fortepianiku ze starymi, brzęczącymi strunami, a z innej strony [...] wychodzi głośny i monotonny turkot magła zataczającego od rana do nocy wielkie skrzynie swe pełne kamieni. Od czasu do czasu, gdy milknie ponury głos magła, w oficynie malutkiej [...], ciszej, lecz weselej turkoce mała maszyna do szycia. (s. 8-9)

Orzeszkowa, zanim przystąpi do opisu ludzi stanowiących część tej dziwnej zbiorowości, koncentruje się na gwarze, jaki wypełnia pałacowe podwórze, które stanie się dla bohaterki noweli głównym z miejsc jej dziecięcych, poznawczych eksploracji. Chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się ono dzikim pustkowiem, kryje przecież w sobie multum znaczących dźwięków, jakie wyławia wyczulone ucho narratora.

Nie są to jednak bynajmniej czułe słowa rodziców uradowanych narodzinami ukochanego dziecka. Całokształt wrzawy słyszalnej na dziedzińcu pałacu stanowią natomiast krzyki, fałszywe pieśni lub śmiechy ludzi najbardziej zwyczajnych – ciężko pracujących na drobny zarobek lub próżniaków – tych najgorzej opłacanych lub trwoniących natychmiast pieniądze w gospodzie. Autorka daje więc poznać czytelnikowi, że tytułowa bohaterka utworu

będzie wywodzić się z takich grup społecznych jak żebracy, ubodzy handlarze, praczki, kucharze, rymarze, tokarze, szwaczki, guwernantki i niedoszli artyści.

Odwołaniem do sfery dźwięków Orzeszkowa zamyka także fragment opowiadania mówiący o odnalezieniu porzuconego przez matkę niemowlęcia, spinając w ten sposób kompozycyjną klamrą treść wstępu do zasadniczej fabuły obrazka:

— No! imość! bierz to sobie, bo mnie już ręce bolą od trzymania i do kościoła na mszę świętą pora! — zagadała żebraczka i wyciągnęła ku stojącej przed nią kobiecie ramiona trzymające dziecko.

— Imość karmisz teraz robaka swego — dodała. Kobieta z bosymi stopami skinęła głową w znak jakby determinacji powziętej i nic nie mówiąc wzięła dziecko z rąk żebraczki.

Wtedy rymarz wysypał do fartucha jej znajdujące się w czapce pieniądze, a stara Żydowica zbliżywszy się na ucho jej mruczała:

— Niech dziecko te będzie u imości, a ja już co miesiąc zbiorę u ludzi tyle pieniędzy, ile ich tu teraz jest, i imości oddam. Już jak ja zbierać będę, to one zbiorą się, bo do mnie każdy zagląda i interesy ze mną ma... [...]

Jednocześnie magiel zaturkotał, i porwane struny fortepianu zabrzęczały, zawrzeszczały dzieci wylatujące z krzykiem ze wszystkich drzwi domostw, dziadowie i baby stukając koszturami o kamienie bruku, zawiedli pobożne swe pieśni, westchnęła przy słabo płonącym ognisku żona rymarza wychylającego w sklepiku pierwszą, lecz nie ostatnią w dniu miarkę trunku, i wszystko na wielkim podwórzu starego gmachu weszło w codzienny zwyczaj i ład. (s. 13-14)

Spoglądając na scenę odnalezienia dziecka niejako z wnętrza społeczności, narrator rejestruje przejawy życia owej dziwacznej, przypadkowej zbieraniny ludzi w obszarze audiosfery. Nie poświęca on wiele uwagi wrażeniom wzrokowym czy wyrazom twarzy jej członków, podkreślając w zamian dźwiękową codzienność tego zakątka Ongrodu. Kiedy ponownie wybijają się w niej te same odgłosy, jakie można usłyszeć co dnia, wiadomo już, że powraca w to miejsce zwyczajny porządek – zachwiany na moment niezwykłym wydarzeniem związanym z porzuconą dziewczynką.

Ponadto Orzeszkowa, wyliczając skrupulatnie miejsca stanowiące źródła charakterystycznych dźwięków, w ten sposób zaznacza je w świadomości czytelnika i

sprawia, że mogą się one ułożyć w mentalną mapę audialną pałacowych zabudowań. Funkcję dźwiękowego obszaru dziedzińca Ewa Paczoska ocenia bardziej radykalnie i złowieszczo:

W opisie starego gmachu w Juliance specjalne miejsce zajmuje świat dźwięków. [...] Wszystkie te dźwięki, zmieszane i stłumione, zlewają się w głuchy szum odczłowieczony, groźny. Nie są to dźwięki przyjazne, łagodnie podkreślające rytm dnia, przemijanie czasu. „Ponury odgłos magla” zdaje się pozbawiać opisaną tu przestrzeń kolorytu nadziei, niweczyć wszelkie marzenie o zmianie³²⁹.

Tymczasem narrator towarzyszący dziecięcym ścieżkom Julianki jeszcze głębiej wnika w niesamowity obszar dziedzińca, gdy niewidoma sędzina odchodzi z zabudowań wokół starego pałacu, a tytułowa bohaterka utworu pozostaje sama – spragniona nowych wrażeń poznawczych, lecz pozbawiona już mądrego i czułego na swój sposób przewodnictwa starej Julianny. Jest to świat odmienny niż ściśle określona okolica wsi w Prusowskiej *Przygodzie* Stasia oferująca dziecku niewielką, bardzo konkretną liczbę epistemologicznych atrakcji. Pejzaż poznawczy Julianki stanowią bowiem miejsca pokryte patyną minionych dziesiątków lat. Tutaj może się ona zetknąć z nieskończoną bogatą paletą poznawczych wrażeń, gdyż mnóstwo porzuconych w tym zakątku przedmiotów straciło już nawet pozór swego dawnego przeznaczenia i świetności. Zyskały one za to pewnego rodzaju inne, częściowe życie, które wiodą niepięknie lub czasem pokracznie w zapomnieniu – w odłamkach, mchu i ruinie³³⁰.

Chociaż dziewczynka zostaje ponownie porzucona, ma możliwość oglądać świat po swojemu – samotnie, ale na własną rękę i poznawcze ryzyko:

Odtąd można było widzieć ją wychodzącą każdego ranka z głębokiej sieni starego gmachu. Sypiała tam pomiędzy rozrzuconymi wśród śmiecia i pajęczyn szczątkami starych sprzętów. Wynalazła sobie w najgłębszym kątku odwieczny fotel bez nóg i pokrycia, z wysokimi tylko poręczami, i trochę pilśni, w której gnieździły się myszy. Gdy zimno było, wciskała się pomiędzy spróchniałe poręcze i leżała wśród nich ze skurczonymi nogami, jak w ciasnej kolebce. [...]

Wychylała się nawet z poręczy swej dziwnej kołyski i wytężony wzrok zapuszczając w grube mroki spostrzegła czasem, jak małe, zwinne stworzenia ciągnęły z chrzęstem białawe szmaty papieru albo ze stukiem toczyły kość nagą. W cieplejsze i jaśniejsze noce nie wślizgała

³²⁹ Tamże, s. 29.

³³⁰ Zob. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejsze, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

się w poręcze starego fotelu, lecz kładła się po prostu na ziemi śród najszerzej smugi księżycowego światła. Obok niej leżały rozsypane tu i ówdzie szczątki pięknych może niegdyś rzeźb i posągów. Zajmowały one ją nierównie więcej jeszcze jak myszy. Oglądała często ze stron wszystkich i rękami gładziła kamienną głowę pozbawioną nosa a białą przy świetle księżyca i wsparta na łokciu, wpatrywała się póty w nieruchome jej oczy, aż z głową opartą na złamanej ręce lub ostrym brzegu skruszonej jej piersi — usypiała. (s. 36)

Jest to więc świat przywodzący na myśl opisy *stricte* naturalistyczne, jakie można znaleźć chociażby w trylogii *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego czy w genologicznym pierwowzorze powieści tajemnic – w *Tajemnicach Paryża* Eugeniusza Sue, czy też pośród opisów stolicy Francji w Zolowskim cyklu powieściowym *Rougon-Macquartów*³³¹.

Uderza fakt, że dziecięca przestrzeń dostępna poznaniu bohaterki jest przerażająco zimna i emocjonalnie wyjałowiona – niemal bezludna, pozbawiona osławiających ją dobrych uczuć, ciepła i bezpieczeństwa, których dziecko w pierwszych latach życia potrzebuje tak bardzo. W zamian towarzyszą jej mysie szelesty, nocą – księżycowe światło, a wieczorami – ruiny starych rzeźb oglądane przez dziewczynkę wzrokiem, ale i dotykiem.

Chociaż Orzeszkowa przybliży czytelnikowi świat, jakiego doznaje Julianka, jednak nie podejmuje już trudu przedstawienia nieuporządkowanych refleksji dziecka na widok ruin. Nie dąży też, aby dokonać próby odtworzenia hipotetycznej pracy, jaką mogła wykonać, zainspirowana nimi, kształtująca się dopiero wyobraźnia dziecka. Jakkolwiek w pewnej chwili jedynie chłodne światło księżyca rozjaśnia obszar smutnej egzystencji porzuconej dziewczynki, kolejne jej losy są zmienne, ponieważ niebawem rozświetli je blask matczynych uczuć, jakich Julianka będzie miała sposobność doświadczyć od panny Janiny.

W świecie kobiet

Sytuacja egzystencjalna tytułowej bohaterki noweli, chociaż dziecko nie jest przecież w zupełności sierotą, ma charakter wyjątkowo niepewny, zmienny i wysoce zależny od konieczności i postanowień rządzących życiowym postępowaniem dorosłych. Fakt ten jest dla

³³¹ Zob. K. Lesicz-Stanisławska, „Strasznie” popularna... *Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Polska literatura wysoka i popularna lat 1864-1918. Dialogi i inspiracje*, pod red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławskiej i A. Wietechy, Warszawa 2011, s. 216-225.

dziewczynki tak bardzo bolesny, gdyż wiąże się z częstymi i niechcianymi zakrętami jej życiowej drogi. W trakcie rozmowy z niewidomą Julianną pałacowa znajduje niezwykle trafnie, choć z nad wiek wybujałą goryczą, definiuje fundamentalną właściwość swych pogmatwanych losów:

— *A ot, taka już dola moja!* — *rzekła po chwili z powagą dziwnie odbijającą od drobnej jej postaci i zwolna w ziemię patrząc ciągnęła dalej:* — *Matka mnie porzuciła, i pani mnie porzuciła, i panna Janina mnie porzuciła... wszyscy mnie wyrzucają tylko i porzucają...* (s. 76)

Chociaż słowa dziewczynki w istocie są prawdą, jej położenie jest w obrazku wyjątkowe. Mimo iż brak jej wychowujących ją nieprzerwanie rodziców – w obrębie fabuły otrzymuje po wielokroć nietypowych przewodników, a raczej – przewodniczki prowadzące ją po krainie dziecięcych wrażeń, która kusi nieodkrytymi jeszcze rejonami. Bohaterki te reprezentują przede wszystkim świat kobiet.

Nawiązuje do tego Ewa Paczoska, obserwując rozmaite wymiary, w jakich egzystuje społeczność Ongrodu odzwierciedlona w nowelistyce Orzeszkowej. Badaczka podkreśla eklektyczność tej grupy i wskazuje jej źródła. Ale przede wszystkim – rekapitułuje trudną sytuację żyjących w mieście kobiet:

*Mieszkańcy Ongrodu są zatem, patrząc od strony socjologicznej, efektem „wielkiego wymieszania”, które zaczyna się po klęsce styczniowej i zmianach społecznych, które ona przynosi. To miasto jest przede wszystkim miastem kobiet. I tych, które oplakują dawną świetność i nie mogą pogodzić się z nędzną wegetacją, i tych, które podejmują trudne zadania rzeczywistości*³³².

Tak więc pośród kobiecych przewodniczek znajdzie się najpierw Julianna – stara, tracąca stopniowo wzrok, zubożała sędzina, która opiekuje się przez dłuższy czas dziewczynką. Ale jej zadanie jest o wiele znaczniejsze, gdyż na początku opowieści narratora – w momencie decydującym o przyszłych losach niemowlęcia – to ona rzuca spory datek do czapki rymarza zbierającego pieniądze na utrzymanie odnalezionego właśnie dziecka, czym zachęca innych biedaków ze społeczności do podążenia jej śladem. W swej życzliwości sędzina jest konsekwentna. Daje schronienie szukającej ratunku Juliance, gdy – jako

³³² E. Paczoska, dz. cyt., s. 28.

darmozjad i znajda – zostaje brutalnie wyrzucona z domu przez Jakuba – męża praczki opiekującej się dziewczynką:

Gdy otworzyła oczy, cisza głęboka panowała dokoła [...]. Dziecię drzeć zaczęło znowu i lękać się bardzo. Czego? Nie wiedziało samo. Wszystkiego zapewne. Grubego głosu ludzkiego, który brzmiał mu jeszcze w uchu, ciężkich obłoków sunących nisko pod dżdżystym niebem, mokrych chwastów, które jak zimne gadziny pełzały mu po nagim ciele, gałęzi drzew, które w szarym zmroku poruszały się i szemrały na kształt widm czarnych wiodących z sobą ponurą rozmowę.

Wśród ciemności tej i wszystkich tych strasznych dla niej przedmiotów przed oczami Julianki błysnęło w dali jedno samotne światło. Było to bledziutkie, drobne światełko, drgające w małym oknie umieszczonym w rogu podwórza nad samą prawie ziemią. Julianka [...] po długim też wahaniu wstała z ziemi i powoli bardzo [...] poczęła dążyć ku mdłemu światełku. (s. 18-19)

Dziecko chodzące jeszcze z trudem półświadomie brnie przez zarośnięte zieliskiem podwórze do wątłego blasku, który skrzy się w oknie staruszki. Wówczas musi się ono zetknąć z tym, co nieznane, nieprzyjazne i obce, co stanowi ogół otoczenia – wszystkiego, czym jest „nie-ja” istniejące poza obrębem stosunkowo bezpiecznego dla dziewczynki mieszkania praczki. Świat nabiera więc nagle dla Julianki nowych, przerażających, bo nieznanych, barw, ale dzięki tej diametralnej zmianie kolei losu życie bohaterki może ulec przemianie. Z nędznej egzystencji wiedzionej przez dziewczynkę pod kryjącą jej drobne kształty miotłą staje się ona czasem spokoju, względnego bezpieczeństwa, drobnych nauk i niejakiego dostatku, a przynajmniej – braku głodu.

To pod okiem starej sędziny przez jakiś czas Julianka będzie się uczyła modlitw i szycia, o których tracąca wzrok bohaterka stwierdza, że to one właśnie dadzą dobry początek edukacji sieroty. Zdecydowanie aprobatywnie oceniając postawę zubożałej opiekunki dziedzicznego podrzutka, Beata Obsulewicz-Niewińska konkluduje:

*Bez wątpienia przykładem szczerzego zaangażowania w praktykowanie modlitwy i życie według modlitw służyć może pani sędzina, parająca się również żebractwem bohaterka Julianki*³³³.

³³³ B. Obsulewicz-Niewińska, „Nieobalamucona” wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu, Lublin 2008, s. 120.

Jednak odpowiedzialną rolę wprowadzania młodej bohaterki w arkana ludzkiej egzystencji niebawem przejmie już ktoś inny – panna Janina. Biorąc dziewczynkę pod skrzętnie skrywaną opiekę, przyucza ją na swój sposób do wykonywania czynności gospodarskich, gdyż ma nadzieję, że w niedalekiej przyszłości Julianka będzie mogła zarobić na swe utrzymanie jako służąca.

W ubogim pokoiku Janiny dziecko poznaje tajniki nastawiania samowara, zmiatania, ścielenia łóżka, lecz przede wszystkim – uzewnętrzniania pozytywnych uczuć i czytania. Wszystkie te umiejętności (oprócz rozwiniętej sfery emocjonalnej) Janina sama posiada w niewysokim stopniu. Legitymując się jedynie niewielkim wykształceniem, lecz w zamian ogromną wrażliwością i delikatnością (na podobieństwo tytułowej bohaterki *Marty*) z ogromnym trudem może zarobić na utrzymanie siebie i potajemnie przygarniętej dziewczynki.

Ponieważ *Julianka* nie należy do grupy obrazków wybitnie tendencyjnych w twórczości autorki *Nad Niemnem*, a przynajmniej nie jest to dominanta treściowa tej noweli, w charakterystyce Janiny brak takich cech jak uporczywa wytrwałość, ale przede wszystkim – nadzwyczajna determinacja, jakie wyraźnie wybijają się na plan pierwszy w sylwetce powieściowej *Marty*. Orzeszkowa rezygnuje także z wprowadzenia w odniesieniu do postaci Janiny spiętrzenia egzystencjalnych klęsk oraz nie kończy jej losów melodramatycznym – na poły suicydalnym, na poły heroicznym – rozwiązaniem.

Natomiast pisarka wyposaża Janinę w osobowościowy rys kobiety-dziecka, która jednak (na skutek irracjonalnych wyborów) nie może w pełni realizować w swym życiu tej cechy charakteru. Jej duchową egzystencję definiuje więc głęboki rozdźwięk pomiędzy pragnieniami, a możliwościami, między uczuciami a realnymi działaniami, lecz przede wszystkim – między skrytością i wstydem skonstrastowanymi z matczyną miłością i chęcią czynienia dobra. Uboga nauczycielka bowiem chętniej wybiera chwilową stabilizację (czy nawet jej pozór) zamiast najeżonej trudnościami, wymagającej odwagi i samozaparcia, smutnej drogi matki nieślubnego dziecka w ramach konserwatywnej, nieprzychylnej społeczności³³⁴.

Tak więc Janina nie do końca potrafi sprostać roli matki skrywającej się za woalem opiekuńczości. Udaje się jej wprawdzie połączyć egzystencję Julianki ze swoją, a wówczas

³³⁴ Zob. M. Żmigrodzka, *Julianka. Obrazek miejski Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 100-102.

dla dziecka Janina zyskuje pozór autorytetu i istoty godnej największej miłości. Jednak guwernantka czyni to dość nieumiejętnie i tylko na krótko. Brak jej bowiem stałości, odwagi i pewnej dozy obojętności względem ludzkich, choćby nieprzychylnych, opinii w kwestii własnej reputacji.

W jej postępowaniu nic nie są w stanie zmienić nawet znaczące słowa, jakie wypowiada mądra Żydówka Złotka, przeniknąwszy tajemnicę Janiny:

— *Dlaczego panna nie postarasz się przynajmniej o co dla dziecka tego? [...] A czemu panna nie dasz wiedzieć o wszystkim jemu? Możeby on dopomógł, poratował? [...]*

— *Kogo ja mam uwiadamiać? Kto by mi dopomógł?* — *wymówiła gwałtownie.*

Wklęsłe usta starej Żydówki wygięły się w uśmiech dziwny, litosny i pogardliwy nieco.

— *No — zaczęła zwolna — jeżeli panna nie wiesz, to ja o tym już mówić nie będę. [...]*

— *Ja tylko to jeszcze powiem: wstyd czasem dobry jest, ale czasem niedobry... On dobry wtedy, kiedy człowieka strzeże od grzechu, ale niedobry, kiedy nie pozwala człowiekowi, ażeby on grzech swój naprawił. I strach także dobry jest, kiedy on przed Panem Bogiem, ale kiedy on przed ludźmi, to on zły... Jak człowiek ciągle wstydzi się i boi się — to co on dobrego zrobić może?* (s. 68-69)

Ustami sklepikarki pisarka niezwykle trafnie diagnozuje stan emocjonalnego kłinczu, w jakim nauczycielka stawia samą siebie – nękana wyrzutami sumienia i kierowana wyolbrzymionym poczuciem własnej dumy i wstydu.

Beata Obsulewicz-Niewińska zauważa ciekawe, ogólne podobieństwo żebraczych kolei losu starej sędziny i pani Brońskiej – matki tytułowej bohaterki noweli Marii Konopnickiej *Panna Florentyna*. Stwierdza bowiem:

Wydaje się, że dużo bardziej klarowna i bardziej godna pozazdroszczenia jest w tym układzie pozycja „żebraka bez pretensji”.

Taką pozycję zajęła starsza pani Brońska w przedśionku bernardynów, stara sędzina z Julianki oraz uwieczniona w Śnie Prusa „stara kobieta, ubrana w stos łachmanów”³³⁵.

Warto jednak przyjrzeć się odmiennemu, znaczącemu zestawieniu dwóch innych postaci ze wspomnianych nowel Orzeszkowej i Konopnickiej. Mam mianowicie na myśli specyficzną zbieżność charakterologicznego ukształtowania panny Janiny i Florentyny Brońskiej. Dotyczy ona tak silnego, że wręcz patologicznego, namiętnego pragnienia, aby

³³⁵ B. Obsulewicz-Niewińska, dz. cyt., s. 112.

niemal za wszelką cenę zachować w całkowitej tajemnicy istnienie własnych problemów przed ludźmi wywodzącymi się z grup niższego stanu posiadania czy statusu społecznego.

To właśnie nieprzezwyciężony wstyd i chorobliwa duma oraz związana z nimi tendencja do izolowania się – to rysy wspólne matki Julianki i panny Florentyny. Ten aspekt sylwetki ubogiej kobiety Konopnicka uwydatnia, pisząc między innymi:

- To mama tak się szanuje?... [...] To mama tak mój honor ceni? To mama takich znajomości szuka? Takiego towarzystwa? [...] Takim babom ordynarnym rozpowiadać [...]. - Co komu do tego, gdzie ja chodzę? Ja mogę chodzić jako nauczycielka [...] albo do towarzystwa, albo do znajomych! Co mają ludzie wiedzieć? Co się im opowiadać? I komu to, komu? Nie mówię, jakiej osobie z edukacją, z porządnego stanu, ale takiej hołocie, ordynarnej, ciemnej!...

- A kiedy prawda, córko! kiedy prawda...

- To co, że prawda! [...] Jak bieda, to ją zakryć, zataić, ale nie przed ludźmi z nią wyjeżdżać! Wstyd³³⁶!

Co ciekawe, w przypadku obu bohaterek, wobec których starania podejmują panny Janina i Florentyna, można wskazać bliskoznaczny schemat psychologiczno-egzystencjalnej klęski ich poczyną. Okazuje się bowiem, że panna Janina, mimo usilnych prób zachowania własnego macierzyństwa w najgłębszej tajemnicy, przed pałacową zbiorowością zostaje zdezwuowana jako matka Julianki, ale przede wszystkim – nie jest w stanie ochronić dziewczynki przed kondycją żebraczą.

Odchodząc w końcu ze starego pałacu w poszukiwaniu lepszego życia, Janina zachęca córkę do wspólnej modlitwy, mimo że Julianka nie jest w pełni świadoma, za kogo i w jakiej intencji wypowiada jej słowa. W obrazie tym łatwo zauważyć spiętrzenie emocji, jakim bohaterka przedtem nie potrafiła dać ujścia. Dopiero konieczność rozstania z dziewczynką na nie wiadomo jak długo sprawia, że mogą się one ujawnić:

Za oknem ciemno było, deszcz padał i lipy szumiały. W pokoju też panowała ciemność taka, że zaledwie wśród niej rozróżnić można było zarysy dwóch postaci: kobiecej i dziecięcej, klękających przed oknem.

— Złóż ręce... patrz w niebo... nie widać go teraz, ale ono jest przecie... wiesz o tym, że jest tam... za ciemnościami... Mów: „Ojcze nasz!”

³³⁶ M. Konopnicka, *Panna Florentyna*, [w:] tejże, *Pisma wybrane*, t. 3, *Nowele i obrazki*, pod red. I. Śliwińskiej, Warszawa 1951, s. 17.

— „Ojcie nasz!” — z cicha powtórzyło dziecko. [...]

— Nie! nie! — zawołała kobieta — nachyl się aż do samej ziemi, mów, wołaj, powtarzaj za mną: „Zlituj się nad nami!”

Julianka tknięta dźwiękiem jej głosu zaszlochała z cicha, potem w ciemności głębokiej z ogromnym łkaniem wybuchnął wykrzyk dwóch głosów:

— „Zlituj się nad nami!”

I powtarzał się wiele, wiele razy, aż utonął w długim, coraz cichszym płaczu. (s. 72-73)

Na swej drodze córka Janiny spotyka jeszcze jedną – najmłodszą ze swych przewodniczek, czy raczej trafniej byłoby powiedzieć – hipotetyczną towarzyszkę dziecięcych zabaw. Jest nią Anka – córka Jakuba i praczki, a siostra będącego w podobnym wieku Antka. Relacja ta jest o tyle interesująca, że stanowi jedyny załączek dziewczęcej – istniejącej niestety wyłącznie potencjalnie – przyjaźni, jakiej doświadcza Julianka.

Ponieważ Anka jest nieco starsza, daje jej możliwość udziału w emocjach o rzeczywiście wyjątkowym kolorycie. Dzieje się tak dlatego, że Anka reprezentuje sferę takich uczuć, jakich w utworze brakuje bardzo. Córkę praczki można więc utożsamić z emocjami bliskimi tym dawanym zwykle przez matkę jak: poczucie bezpieczeństwa, życzliwość, gotowość obrony i współczucie. Ponadto w sposobie odnoszenia się dziewczynki do Julianki dostrzegalne są również pierwiastki emocjonalne charakterystyczne dla relacji przyjacielskiej, a pośród nich: równoznaczny lub komplementarny typ i poziom wrażliwości, zbliżony sposób myślenia, definiowania świata oraz oceniania ludzi, a także podobny profil emocjonalny obu bohaterek.

Zatem mimowolna bliskość obrońcy i chronionego, jaką dziewczynki prezentują w pewnym momencie, pojawia się jako rozwiązanie wątku okrutnika Jakuba i dziedzicznego podrzutka. Przejawia się ona w szlachetnym postępowaniu Anki w tej kwestii. Jest ono tym bardziej godne podkreślenia, że ze strony otoczenia obrończynię Julianki mogą za to spotkać w najlepszym razie łajania i drwiny. Orzeszkowa jednak zaznacza tylko jego przyzwalającą obojętność:

— *Matulu!*

— *No, a czego tam jeszcze!*

— *Ja wszystką bieliznę brudną zbiorę i przy sienniku swoim położę, a jak ojciec przyjdzie, to ją na Juliankę zrzucę, żeby nie zobaczył.*

Praczką mruknęła coś niewyraźnie, Anka chodziła po izbie zbierając i znosząc ku posłaniu swemu bieliznę, aby mieć ją w pogotowiu, gdy chwila niebezpieczeństwa nadejdzie — potem usnęli wszyscy.

Jakub nie nadszedł tej nocy. Z rana dwie dziewczynki, które obok siebie noc przespały, obudziły się jednocześnie i usiadły na sienniku. [...] Przy białym świetle dnia śnieżystego spojrzwały na siebie i pocałowały się. (s. 46)

W ten dość optymistyczny sposób Orzeszkowa rozwiązuje jedną z zagadek leżących u podstaw trudnych losów Julianki, która pewnej wyjątkowo mroźnej, zimowej nocy nie ma u kogo znaleźć schronienia. Odważa się więc zaryzykować ponowne spotkanie z bezwzględny Jakubem, aby tylko zyskać odrobinę ciepła i miejsce do spania w mieszkaniu praczki³³⁷.

Instynktownie czując duchową bliskość Anki, dziewczynka obdarowuje ją czymś, co mogło być wówczas uważane przez dzieci (szczególnie przez dziewczynki) za istny skarb. Odstępuje ona córce praczki kolorową wstążkę do włosów, jaką otrzymała od panny Janiny. Czyni to mimo drwin i obelg gromady. Ogromna radość dziewczynki z tak znacznego prezentu stanowi dla Julianki największą i jedyną nagrodę. Tymczasem – gdy chodzi o stosunki tytułowej bohaterki z dziećmi wyglądają one zupełnie inaczej. Dziedzińcowa znajduje otrzymuje od nich bowiem komunikaty diametralnie różne od tych, jakie kieruje do niej siostra Antka:

W gromadzie dzieci było kilku srogich jej nieprzyjaciół, i daremnie córka praczki, Anka, [...] rozciągać nad nią chciała opiekę swoją, daremnie osłaniając ją sobą z rozpostartymi ramionami wołała, że ona chce bawić się z nią w konia i pozwala jej znosić kamienie i piasek na dom wspólnymi siłami wnoszony pod zrębem starej studni, brat jej, Antek, krzyczał z sił całych, że on nie myśli przepędzać czasu w towarzystwie podrzutka [...].

Co do Anki, ta najbardziej przerażała się groźbą wiekuistego utracenia lalki-potwora, bo po matce i małym braciszku kochała ją najgoręcej na świecie.

Julianka tedy traciła jedyną swą obronicielkę, która zasmucona trochę, oddalała się od niej, a wtedy dzieci inne otaczały ją ścisłym kołem, uderzały ją, szczypały i z przeraźliwą wrzawą śmiechów i słów obelżywych tak ją tłoczyły, że wyparta spośród nich — odchodziła ona samotnie w inną stronę podwórza. (s. 38)

³³⁷ Zob. E. Domańska, dz. cyt., s. 64.

Bolesne dla dziewczynki pod względem fizycznym, emocjonalnym i werbalnym postępowanie grupy rówieśniczej, do której pragnie należeć, spycha ją w obszar samotności pozbawionej codziennych, rozwijających zabaw dostępnych bez trudu dla synów i córek obojga rodziców. Pogłębiające się wyobcowanie z kolei powoduje, że Julianka rezygnuje z prób nawiązania kontaktu z dziećmi i ustępuje przed zwierzęcą, choć jeszcze tylko chłopięcą siłą Antka. Czyni to poniekąd na wzór Anki, która również musi ulec przewadze fizycznej brata i jego kolegów:

Z czasem zaprzestała nawet całkiem prób bawienia się z dziećmi [...], a nawet ile razy przebywała dziedziniec, obchodziła swawolną gromadę, jak mogła, najbardziej z daleka [...].

Nie ochroniło ją to przecież od prześladowań. Antek i rówieśnicy jego, spostrzegłszy ją, biegli ku niej, udając, że chcą dopędzić ją i wybić. W zimie rzucali na nią gałki ze śniegu.

Toteż [...] przywykła chodzić, przesuwając się raczej tuż pod ścianami domostw, gdzie latem przysyłaniały ją nieco gałęzie krzewów i wysokie chwasty, a w zimie gromadzące się tam zasy pył śniegowe. (s. 38)

Wobec mężczyzn

W cyklu nowel *Z różnych sfer* Ewa Paczoska lapidarnie określa granice męskiej społeczności Ongrodu. Oceniając rolę mężczyzn surowo i krytycznie, pisze:

Mężczyźni w Ongrodzie, jak w większości utworów Orzeszkowej, pełni są pretensji do świata, nierealizowalnych marzeń, patologicznej słabości. Można by powiedzieć, że wspaniali, prawdziwi mężczyźni odeszli z tego świata - na zesłanie, emigrację; w śmierć, pozostały tylko „buble historii”³³⁸.

Stąd też w mrokach ginie postać najważniejsza w wielobarwnej grupie męskich bohaterów noweli. Wprawdzie nadmienia się o niej wielokrotnie, ale autorka – w zamian obecności tego bohatera – dobitnie podkreśla jego dojmujący brak. Tożsamość ojca Julianki pozostaje bowiem aż do końca zakryta przed oczyma czytelnika. Natomiast charakter smutnego synonimu ojcowskiego imienia przybiera powiedzonko zasłyszane od służącej, jakiego dziecko prędko zaczyna samodzielnie używać – *Goń wiatr w polu!* Inspiruje ono

³³⁸ E. Paczoska, dz. cyt., s. 28.

wyobraźnię Julianki marzącej o posiadaniu rodzica do stworzenia sobie zastępczego fantazmatu:

Od chwili, w której po raz pierwszy usłyszała słowa te, w wyobraźni jej powstał obraz szczególny. O polu nie miała pojęcia żadnego, ale wyobrażała sobie człowieka jakiegoś latającego w powietrzu po wielkim podwórzu. W dniach szczególnie silnych i zimnych wichrów obraz ten tak stawał przed jej oczami, że wpatrywała się przez godziny całe w szumiącą przestrzeń i myślała, że tuż, tuż latający człowiek stanie przy niej i weźmie ją w ramiona, tak jak to czynił często z dziećmi swymi tokarz, a nawet, w wyjątkowych chwilach trzeźwości i czułości, pijak kucharz. (s. 43)

Ale ojcowski bohater noweli pozostaje jedynie w sferze wyobrażeniowej i nie pojawia się realnie na kartach utworu. Autorka dba jednak o życiowe prawdopodobieństwo opisywanych wydarzeń i relacji międzyludzkich, gdyż otoczenie dziewczynki nie jest w pełni pozbawione męskiego pierwiastka.

W grupie męskich bohaterów *Julianki* przeważają postacie antypatyczne, złe, okrutne i ograniczone, ale w galerii owych swoistych antybohaterów pojawiają się także bardzo pozytywne wyjątki. Dzięki nim świat męski w utworze mimo wszystko nie jest nakreślony wyłącznie czarnymi barwami. I tak w utworze swą dobrocią wyróżnia się niedoszły muzyk-pianista. Dziewczynka umiła mu ostatnie dni suchotniczego, dogasającego życia. On w zamian wywdzięcza się jej życzliwą, nieoceniającą obecnością, rozwesalającą grą, odrobiną jedzenia czy możliwością sporadycznego noclegu w jego skromnym mieszkaniu:

Siadywał przy starym fortepianiku swym godzinami całymi i grał, czasem też próbował nucić, ale wnet kaszlać zaczynał, a tony wychodzące spod długich, kościstych jego palców stawały się tak cichymi, że przechodziły w zaledwie dosłyszalne brzęczenie. [...]

— I cóż powiesz? — zapytywał.

Julianka nie miała znać nic do powiedzenia, bo, milcząc, chwytala nisko zwisające gałęzie lipy i z ich pomocą podniósłszy się nad ziemię, siadała na otwartym oknie.

— Jak ptaszyna! — mówił muzyk uśmiechając się ciągle. I grać zaczynał dla ptaszyny. Nie grał wtedy nic smutnego, owszem, skoczne polki, wesole, choć tęskne walce, a nawet eleganckie kontredanse tłumnymi tonami przepelniały izdebkę i ulatywały w dziedziniec. Julianka słuchała i czasem zaczynała przyśpiewywać w takt muzyki. Cienki głosik jej mieszał się z brzęczącymi dźwiękami fortepianiku. Muzyk zaczynał śmiać się.

— *Śpiewaj!* — wołał ochryłym szeptem — *śpiewaj! śpiewaj!*

Julianka śpiewała z coraz większym zapalem, aż głowę podnosiła i czarnymi oczami patrzała w górę na niebo błękitniejące zza gałęzi drzewa. (s. 40-41)

Drugim z chlubnych wyjątków w zastępie męskich bohaterów utworu jest stary tokarz, gdyż odznacza się wielką poczciwością i wzorowo pełni rolę przykładowego ojca licznej rodziny. Można powiedzieć, że stanowi on przeciwieństwo Jakuba i może właśnie dlatego bohaterka instynktownie łączy go z domowym ogniskiem:

Julianka [...] bądź to w lecie przez liście stojących na oknie wazonów, bądź w zimie przez czystą, sporą szybę patrzała długo, długo w głąb mieszkania. Opierała czasem łokieć na wystającej desce ściany, a twarz na dłoni i z przechyloną nieco głową — patrzała. Nie było tam jednak widoków mogących zaciekawiać ją lub zachwycić. Kręcącemu się kołu tokarni i obrazkom na ścianach przypatrzyła się była dawno i nie na nie wyłącznie patrzała; być może chyba, że spokój i czystość i skromny dostatek panujące w mieszkaniu tokarza dawały odpocznienie dziecięcym oczom jej, przyzwyczajonym do widoków nędzy, klótni i smutku, i że nie zdając sobie sprawy z tego, co czuła, pragnęła ona jak najwięcej przedłużyć chwilę tego spoczynku. Jednak i inne myśli różne snuć się musiały wtedy w małej tej głowie, bo raz ozwała się głośno:

— *Ja bym chciała, żeby mi ten ptak wielki rzucił do pana tokarza i do pani tokarzowej zamiast pod bramę. (s. 42)*

W tym pełnym żalu westchnieniu osamotnionej dziewczynki kryje się bezmiar jej niespełnionych pragnień dotyczących posiadania własnego domu, rodziców i rodzeństwa. Wiąże się z nimi bowiem status społeczny, który ma charakter diametralnie różny od tego stygmatyzującego Juliankę – także i w grupie rówieśniczej. Jest on przecież przyczyną jej niejednokrotnych cierpień, ale też marzeń o potencjalnym lepszym życiu, gdyby ono wreszcie zaistniało.

Beata Obsulewicz-Niewińska naświetla tło konfiguracji losów członków rodzin dysfunkcyjnych, a do ich grona należy przecież także i córka panny Janiny. Pisze zatem:

Najmniejsza komórka społeczna, jaką jest rodzina, nie wywiązała się ze swych opiekuńczych funkcji względem „ludzi ulicy”. O przeszłości rodzinnej wspominają jedynie niektórzy [...], ale, a to wiadomo z kontekstu fabularnego, z reguły ich domowe ognisko albo funkcjonowało krótko i słabo (Zefirek, Na werendzie), albo gwałtownie zagasło (Marta, Szara

dola), albo stanowiło łagodniejszą formę więzienia (Panna Florentyna). Są wreszcie ludzie pozbawieni rodziny (tu najczęściej chodzi o dzieci, np. Julianka, Sylwek)³³⁹.

Oprócz wymienionych, jasnych postaci mężczyzn, z którymi Julianka może wiązać dobre wspomnienia, zastęp realnych, istniejących w tekście męskich postaci stanowią próżniacy, pijacy, biedacy i okrutni, już zdemoralizowani, prześladowający podrzutka mali chłopcy. Tych ostatnich uosabiać może Antek – najzacieklejszy wróg Julianki, któremu ona poprzysięga zemstę, chociaż z wprowadzeniem w czyn tego zamysłu zмага się w tekście wielokrotnie.

To właśnie zaciętość i skłonność do zapamiętania się w gniewie – pośród innych cech charakteru – autorka uwydatnia w profilu emocjonalnym dziewczynki:

Chłopak wbiegł do mieszkania, a Julianka pozostała na miejscu, do którego ją przygnał. Stała nieruchomo i na ścianę oficynki patrzyła. Nie płakała i od zimna już nie drżała. Gdyby ktokolwiek spojrział teraz w te oczy dziecięce, suche i szeroko rozwarte, nie znalazłby w nich wyrazu bóleści. Malowało się w nich tylko nadzwyczajne jakieś zdziwienie i błyskał także cichy, bo bezsilny gniew. (s. 26)

Autorka akcentuje w opisie szczególnie wyraz gniewu w oczach dziewczynki odpędzanej przez Antka od domu praczki. Położenie Julianki wydaje się tym bardziej nie do pozazdroszczenia, że jest ona jeszcze tak mała, a w bezwzględny sposób zostaje zaszczuca przez chłopaka jak zwierzę na polowaniu. Warto dodać, że pisarka wzbogaca sylwetkę charakterologiczną bohaterki o rys nieustannego (patologicznego już niemal) strachu, jaki zawsze towarzyszy prześladowanemu w odniesieniu do prześladowcy. Mając wyraźną przewagę nad swą ofiarą, ma on możliwość gnębienia jej poprzez odebranie resztek poczucia bezpieczeństwa i godności, a tak dzieje się przecież w relacji Julianki i Antka.

Mimo wyjątkowo trudnej sytuacji egzystencjalnej dziecka Orzeszkowa wiele uwagi poświęca konsekwentnie wprowadzanym w czyn naukom starej Julianny, jakie mają na celu wpojenie Juliance imperatywu przebaczenia i szanowania zakazu, jaki stanowi treść siódmego przykazania. Kreśląc kontekst tych autorskich poczynań, Beata Obsulewicz-Niewińska słusznie nadmienia:

³³⁹ B. Obsulewicz-Niewińska, dz. cyt., s. 147.

[...] dla pisarzy tamtej epoki zachodził czytelny związek między niedostatkiem dóbr i sytuacją, gdy wbrew prawu Boskiemu i ludzkiemu się ten brak usuwa. Odbija się w nich społeczne przekonanie o podwyższonej skłonności do popełniania przestępstw wśród osób wyłączonych z powodu biedy z „normalnego” życia społecznego z jego konsumpcją, obywatelskim szacunkiem i moralnymi nakazami. Stara sędzina, bohaterka Julianki, swej podopiecznej przekazuje dwie mądrości, które w jednakowej mierze chronić ją mają przed „ostatecznym zmarnowaniem”. Pierwszą z nich jest prawo miłości nieprzyjaciół i nieodpłacania złem tym, od których doznaje krzywdy. Druga brzmi tak:

„Siódme przykazanie boskie pamiętaj zawsze, jeżeli ci miłe szczęście ziemskie i zbawienie wieczne. Siódme przykazanie: „Nie kradnij!”. Jeżeli rozminiesz się kiedy z tym przykazaniem, pójdziesz do turmy i w piekle będziesz”³⁴⁰.

Zatem zgodnie z pisarskim zamysłem - pewnego wieczoru gniewliwość Julianki wystawia na próbę mądra sędzina, stawiając na jednej szali chęć zemsty na Antku, a na drugiej kładąc ewentualne przebaczenie i możliwość pozostania na nocleg. Dziecięca bohaterka zostaje więc postawiona w sytuacji konieczności dokonania – niełatwego dla niej, choć z moralnego punktu widzenia oczywistego – wyboru.

Czułością podarowaną dziecku stara sędzina sprawia, że chmury gniewu rozwiewają się na chwilę. Mimo tego Julianka okazuje się o wiele bardziej uparta i zawzięta niż jej matka. Chociaż słowa Julianny wydają się nader proste, jednak mają one w sobie wiele życiowej prawdy i akuraczności.

Sędzina uświadamia dziewczynce społeczne następstwa nienawiści jako uczucia oraz konsekwencje braku przebaczenia. Obserwując reakcję tytułowej bohaterki utworu na prośby staruszki, można sądzić, że w przyszłości jakikolwiek pozytywny efekt posłanej przez nią nauki jest jednak wysoce wątpliwy, gdyż w Juliance zaciętość i upór wydają się wyraźnie górować nad skłonnością do łagodności, czułości i zdolnością przebaczenia.

Mimo że dziewczynce brak rodzicielskiej miłości, akceptacji i poczucia bezpieczeństwa, Orzeszkowa w zaskakujący sposób rozwiązuje kwestię dziecięcej zemsty. Pewnego wieczoru bowiem w swej wędrówce po pałacowym dziedzińcu natrafia ona na leżącego w błocie Antka, który pił wódkę z kolegami w sklepie Złotki i upił się do

³⁴⁰ Tamże, s. 135-136.

nieprzytomności. Dziewczynka niespodziewanie zyskuje więc sposobność do wywarcia na nim swej złości, gniewu i fizycznego pomszczenia – na w tym momencie bezbronnym chłopaku – doznanych, uporczywych krzywd.

Pisarka podsumowuje tę scenę poruszającym obrazem, który na długo zapada w pamięć:

— *No — rzekła — odpuszczę! może zobaczę jeszcze kiedy starą panią, to powiem jej: „Odpuściłam i nie wytłukłam Antka!” Ucieszy się!*

Schyliła nieco głowę, palec przytknęła do ust i długo myślała nad czymś, myślała... Potem z determinacją nagle powziętą rzekła:

— *Ot, jeszcze i pacierz za niego zmówię, żeby nawrócił się i matki nie gryzł...*

Uklęka, i dziwnie by wiedzieć było, jak w zmroku porzucone dziecko to klęczało nad dzieckiem pijanym i ze splecionymi rękami półgłosem mówiło:

— *Ojcze nasz, któryś jest w niebie, przyjdź królestwo Twoje!... (s. 48-49)*

Tę scenę dziecięcego przebaczenia uznać można za swoistą summę doświadczeń życiowych, jakie bohaterka wynosi ze świata kobiecego i przeciwstawia je tym, z którymi kojarzy jej się świat mężczyzn. Dziewczynka ma więc w pamięci nauki starej Julianny, która napominała ją, by – zgodnie ze słowami modlitwy – odpuszczać winowajcom mimo gniewu.

Ponadto narrator zaznacza niezwykłość tego obrazu, dodając do swej wypowiedzi element oceny, przez co kreuje także aurę niesamowitości tego wydarzenia, mówiąc: *[... i dziwnie by wiedzieć było [...]]*. Polega ona na tym, że – w chwili decydującej o mentalnej przemianie Julianki – czytelnik ma możliwość przyglądania się krótkiej psychomachii i aktowi odpuszczenia win, poprzez który krzywdzone po wielokroć dziecko wspaniałomyślnie darowuje prześladowcy uporczywe szyska.

Nie dość jednak na tym. Pałacowy podrzutek podczas modlitwy otwiera w sobie przestrzeń nie tylko na odpuszczenie win Antkowi, ale również na dobro innego człowieka, czyli matki nieposłusznego chłopca – praczki. Dla niej dziecko pragnie bowiem wewnętrznej przemiany i poprawy w postępowaniu syna.

Natomiast swoistą kulminację terminowania tytułowej bohaterki w szkole przebaczenia stanowić może chwila, gdy panna Janina wypowiada ważne dla dziewczynki słowa. Julianka dowiaduje się wówczas, że uboga nauczycielka jest jej matką. Będąc wciąż

dzieckiem z pozoru niczym, trudno jej to pojąć. Przede wszystkim nie potrafi jednak zrozumieć tego, że obok matki nie ma jej ojca:

Po chwili milczenia, wśród której słychać było tylko ciężki oddech kobiecej piersi, głos dziecinny zapytał:

— A gdzie jest moja matka?

Coś jakby stłumione szybko łkanie było na pytanie to pierwszą odpowiedzią. Potem kobieta półgłosem, zwolna bardzo mówić zaczęła:

— Matka twoja jest w jednym kraju takim, gdzie wieczna panuje ciemność... [...] Kraj to ciemny taki, jak najciemniejsza noc... [...] mieszka tam ciągle, a z nią razem mieszka żal i wstyd, strach i bieda...

Dziecku na płacz się zbierało.

— A dlaczego... [...] moja matka do tego ciemnego, strasznego kraju poszła?

Po chwili milczenia kobieta ponuro i z dziwnym, obłąkanym jakby uśmiechem w głosie szepnęła:

— Dlatego że bardzo kochała! Milczały chwilę obie.

— Pani! [...] a gdzie mój ojciec?

Głowa kobiety pochyliła się nisko.

— Wielki Boże! — zaszepiała gwałtownie. Potem miękko, rzewnie jakoś wymówiła:

— Niech Bóg mu przebaczy!

— Przebacz mu! — mówiła dalej przykładając twarz swą ku twarzy dziecka — i matce swej, o! matce swej nade wszystko — przebacz! (s. 72-73)

Zatem w dziedzictwie – od panny Janiny – dziewczynka otrzymuje fragmentaryczną i niejasną wiedzę o własnych początkach, która jednak nie może być dla niej ani duchowym oparciem, ani nadzieją na lepszą przyszłość. Może natomiast stanowić jedynie zarzewie niepokoju, wątpliwości i zadawania pytań, na które bezustannie będzie brakowało jej odpowiedzi.

Nauczycielka bowiem nie mówi wprost, że jest matką dziedzincowej znajdy, ale jedynie w formie bardzo ogólnej (trzecioosobowej) peryfrazy ma odwagę opowiedzieć dziewczynce o matczynym smutku, cierpieniu, żalu i samotności. Tego rodzaju emocje jest w stanie wyrażać wyłącznie, używając omownej metafory mrocznego kraju i personifikując

odczuwane przez siebie wrażenia. Dzięki temu może się wydawać, że to nie ona, lecz ktoś z zewnątrz jest podmiotem tego wyznania i że to nie jej córką jest Julianka.

Bohaterka obrazka dowiaduje się więc także i o tym, że jej egzystencja, choć obarczona brzemieniem połowicznej wiedzy o sobie – tak przecież trudna i upokarzająca, stanowiła owoc wielkiej miłości, jaką jej matka swego czasu obdarzyła jakiegoś mężczyznę. Orzeszkowa nie poprzestaje jednak na literackim uwidocznieniu miary tego przywiązania poprzez metaforyczne odniesienie do mrocznej krainy bliskiej czeluściom piekielnym, z których uciec można jedynie drogą szaleństwa lub samobójstwa.

Wskazuje natomiast jeszcze jedną właściwość tego silnego uczucia, a mianowicie to, że miłość niemogąca się spełnić we wspólnym, codziennym pożyciu (czyli w tym wypadku emocjonalna więź panny Janiny z ojcem Julianki) istnieje tylko po to, aby zadawać ból temu, kto beznadziejnie kocha, lecz bynajmniej nie po to, aby nieść mu jakąkolwiek pociechę. Dzięki temu, że Orzeszkowa w tym fragmencie znalazła miejsce dla tej znaczącej wzmianki, postać panny Janiny oraz (przede wszystkim) żywione przez nią uczucia zyskują interesujący aspekt.

Mimo że opowieść matki Julianki o mrocznym kraju przynależnym do tego rodzaju uczucia niemogącego liczyć na męską wzajemność, wzbudza w dziewczynce odruch współczucia, sprzed jej oczu nie usuwa jednak podstawowego pytania – gdzie jest mój ojciec.

Co ciekawe, emocjonalne wyznanie nauczycielki nie rozjaśnia zakrytego przed oczyma czytelnika zasobu dziwacznych motywacji, jakimi kieruje się panna Janina, broniąc się uparcie przeciwko wyjawieniu ojcu tajemnicy istnienia dziewczynki i zwróceniu się do niego o – oczywistą, wydawałoby się, w takiej sytuacji – materialną pomoc.

Matka, podświadomie wzbudzając w córce współczucie, niejako dąży do usprawiedliwienia przed nią swego niskiego postępowania – porzucenia dziecka i skazania go na tak ciężki, samotny los.

Oprócz tego bohaterka próbuje umotywować subiektywną heroiczną swego wyboru poprzez sam fakt pozostania przy życiu w sytuacji istnienia dwojakiego – obarczającego ją ponad miarę ciężaru: raniącej kobietę bezustannie jednostronnej miłości oraz istnienia (nigdzie w tekście w taki sposób nienazwanej) nieślubnej córki bez fizycznie obecnego ojca. Zabieg ten stawia również w dwuznacznym świetle całokształt postępowania panny Janiny wobec Julianki.

Ale rozbudzeniem w dziewczynce wyłącznie oddźwięku współodczuwania matka nie kończy trudnej rozmowy. Autorka w taki sposób kreuje kluczowy dla utworu dialog panny Janiny z córką, aby jego zakończenie stanowiła prośba zanoszona przez zboląłą kobietę do Julianki o – mające mieć miejsce w nieokreślonej przyszłości – przebaczenie nieznanemu ojcu, ale i o wybaczenie matce, mimo że skrzywdziła swe niewinne dziecko porzuceniem i skazaniem na tułaczkę.

Jakkolwiek prośba krótkotrwałej opiekunki wzrusza dziewczynkę, jej sieroca, życiowa droga na tej istotnej rozmowie bynajmniej się nie kończy. Kwestia hipotetycznego przebaczenia wyrodnym rodzicom lub jego braku pozostaje więc nierozstrzygnięta, bo karta losów dziewczynki jeszcze raz przemienia się na nowo. Panna Janina odchodzi bowiem z mieszkania w zrujnowanym pałacu, a towarzyszką dziecięcej doli i niedoli, czyniąc to aż do swej śmierci, ponownie staje się stara, niewidoma sędzina.

Rosnę i widzę

W opowiadaniu pisarka przygląda się fizycznemu, emocjonalnemu i intelektualnemu rozwojowi Julianki. W początkowych partiach utworu mamy więc do czynienia ze swoistą analizą oddziecięcego poznania, które – z uwagi na niemowlęcy wiek tytułowej bohaterki – początkowo ma charakter *stricte* wzrokowy.

Maria Żmigrodzka – wydawałoby się nieco ironicznie – dookreśla gatunkową przynależność utworu Orzeszkowej, eksponując zaobserwowaną w utworze nadmierną tendencję do *obrazkowości*. Stąd też badaczka pisze:

Jednakże ani programowy biografizm, ani szeroki zakres czasu fabularnego opowiadania nie zerwały wszystkich więzi utworu ze strukturą obrazka. Zadecydowała o tym przewaga obserwacji „zewnętrznej” jak i szczególne wyeksponowanie opisu. Historia Julianki jest swoistą „historią w obrazkach”.

Opowiadanie otwiera parustronicowy opis otoczenia, w którym wzrastało porzucone dziecko, ale narrator bynajmniej nie poprzestaje na obszernych informacjach wstępnych i wielokrotnie w toku opowiadania powraca jeszcze do pejzażu dzieciństwa bohaterki³⁴¹.

³⁴¹ M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 96.

Rzeczywiście uwaga narratora skupia się na pejzażu oddzieicięcych eksploracji, ale nie sposób się zgodzić ze stwierdzeniem, że Julianka stanowi *historię w obrazkach*. Gdyby tak było w istocie, trudności nastroczałoby wskazanie opisów emocji dziecka czy ludzkich zachowań. Jednak deskrypcjom obecnym w utworze nie brak dynamiki, umiejętnego stopniowania napięcia oraz operowania dźwiękiem.

Ponadto według mnie pisarka wprawdzie nie poświęca wyjątkowo wiele miejsca sferze wrażeń wizualnych, jednak dwa ze znaczących obrazów w opowieści o epistemologicznych przygodach dziewczynki zostają obdarzone szczególną uwagą narratora.

Obydwa mają za przestrzenne tło i za determinantę ubogą izbę, w której mieszka z kilkorgiem dzieci praczka – żona Jakuba. Julianka zostaje przez nią przygarnięta jakby mimo woli, dzięki czemu to tutaj rozpocznie ona pierwsze obserwacje trudów, bólu, ale i specyficznych atrakcji ludzkiego życia.

Warto podkreślić, że to właśnie opis pierwszych wrażeń wzrokowych Orzeszkowa wykorzystuje do obserwacji miejsca pobytu dziecka:

Gdyby ktokolwiek bywał wtedy w izbie owej, dostrzegłby jeszcze małe dziecię, wpółnagie, bo grubą, bardzo krótką koszulką okryte, siedzące w kątku izby za stojącą tam wielką, rozstrzępioną miotłą. Suche i kolczate gałęzie miotły za każdym poruszeniem się dziecka strzępiły mu gęste włosy [...]. (s. 15)

Autorka – dzięki umiejętnej kreacji opisu ulubionego, niejako przypisanego dziadzińcowej znajdzie miejsca – może przedstawić jego związane z poznaniem zalety, których, jak wynika z treści utworu, jest rzeczywiście wiele. Ponieważ dziewczynka ulokowała się w kącie, ma możliwość widzenia całej izby, a co za tym idzie – dostrzegania wszystkiego, co się tam dzieje. Ów kąt sprawia wrażenie przytulnego i stosunkowo bezpiecznego. Jednak i tę ostoję dziecięca bohaterka, schwycona przez Jakuba nie przymierzając jak szczenię i ciśnięta na podwórze – będzie musiała opuścić.

I tak – siedząc w nieczułych objęciach dwóch zbiegających się ścian, Julianka co dnia widzi te same obrazy. Poznaje więc świat kobiecej pracy ponad siły, patrzy na zmęczenie praczki, spogląda na oparzenia spowodowane nieuwagą w zajęciu oraz zauważa jego efekty – śnieżnobiałe stosy czystej bielizny ułożone przez żonę Jakuba oraz krople rozpryskującej się wody zabarwionej brudnymi mydlinami ronione wokół balii.

Instynktownie szukając schronienia, dziewczynka, gdy leży na podłodze, w kącie, kryje się za rozwichrzoną miotłą, tym samym odgradzając się dodatkowo od otwartej części izby. Dzięki temu może obserwować wszystko wokół, sama prawie nie będąc widziana. Ten najzwyczajniejszy, bezduszny przedmiot przynosi swą obecnością także głębsze, metaforyczne znaczenie.

Nie da się bowiem zaprzeczyć, że spojrzenia na codzienność ułomnego życia rodziny, jakie rzuca dziecko spomiędzy postrzępionych, wijących się niesfornie witek, czy też trwożne wyglądanie zza miotły w poszukiwaniu interesujących doznań, stanowić mogą syntetyczną reprezentację fragmentarycznej, jeśli kiedyś scalonej – to tylko na mgnienie – tożsamości Julianki, a ponadto jej społecznej egzystencji.

Zatem obraz świata dostrzegany przez dziecko w ten sposób może symbolizować podrzędną pozycję pogardzanej przez społeczeństwo znajdy. W związku z tym można przypuszczać, że nigdy nie będzie on pozbawionym skaz, wizualnym odwzorowaniem rzeczywistości, podobnie jak specyficzny defekt sprawia, że proces postrzegania nie będzie pozbawiony zniekształceń w odbiorze wzrokowym, od jakich również nie będzie wolny wewnętrzny profil niedoroślej bohaterki. Można więc sądzić, że to tutaj bierze początek nietypowy stosunek Julianki do ludzi i otoczenia.

Trudno w tym miejscu nie przywołać literackiej paraleli, której *clou* stanowi pewna analogia odnosząca się do roli metafor dotyczących zawikłanych losów Julianki i Stanisława Wokulskiego. Jego mozolne wydobywanie się z piwnicznych czeluści w początkowych partiach *Lalki* oraz wyjątkowy trud, z jakim udaje mu się to osiągnąć, stanowić mogą metaforę bolesnych, tak niejednoznacznych kolei losu. Julianka natomiast także – do pewnego momentu – tkwi za przysłaniającą ją miotłą, ale autorski zamysł każe jej porzucić statyczną rzeczywistość i wkroczyć, mimo niepewności, w całkowicie nowe, nieznane i z gruntu nieoswojone realia.

Wiodąc tę analogię dalej, można zatem stwierdzić, że Prusowski bohater w powieści rozpoczyna odmienione życie po wychynięciu na świat z mroków piwnicy w winiarni Hopfera. Podobnie tytułowa bohaterka w miejskim obrazku – brutalnie wyrzucona zza kiści miotły przysłaniającej jej w pewnym zakresie widok na niełatwą rzeczywistość – nagle staje twarzą w twarz z ciężarem własnego, niewesołego żywota.

Oprócz tego zbieżność znaczeniowa opisanej wyżej metaforyki powoduje również dalsze konsekwencje zbliżające obydwie teksty. Łatwo więc wymienić inne podobieństwa w odmiennych obszarach literackiej rzeczywistości *Lalki* i *Julianki*, choć dwoje bohaterów dzieli niemal wszystko: poczynając od wieku, przez status społeczny, stan posiadania, aż po zasób wiedzy i krąg zaznanych doświadczeń, a na braku lub różnorodności miejsc pobytu kończąc.

Oboje bywają wyśmiewani i stają się obiektem drwin osób uznawanych za znaczne w każdej ze zbiorowości. Przyczyną nieprzychylnych ocen bywa ich wygląd, który dostrzegalnie różni się od tego, jaki społeczność uważa za dobry, przyzwoity, czy choćby neutralny. Co godne podkreślenia – charakterystyczna czy wyróżniająca ich w pewien sposób zewnętrżność zdradza ich tajemnice, których treść oboje pragnęliby ukryć lub najlepiej – wymazać ze swych biografii. Wokulskiego nęka zatem niearystokratyczne pochodzenie i piętno zesłańca. Juliankę z kolei dręczy doskwierająca jej na każdym kroku bieda i (jak się okazuje niezmienny) status dziecka podrzuconego obcym, niechcianego, więc także niekochanego.

Poza tym niejednokrotnie spotykają się z raniącym głęboko ludzkim niezrozumieniem. W odniesieniu do obojga bohaterów jego przyczyna wydaje się zbieżna. Wytrwały wielbiciel Izabeli Łęckiej, i pałacowe dziecko niczyje posiadają więc swe odmienne od pospolitych, wewnętrzne światy oraz osobne ścieżki, którymi oprócz nich rzadko podąża ktokolwiek. Ponadto odznaczają się oni pewną zmiennością (obok niezwykłego uporu), które to cechy charakteru da się przypisać do grupy tych najistotniejszych. Oboje dręczy również uporczywa samotność, mimo że nie egzystują na pustkowiu, lecz w konkretnej, ludzkiej społeczności. Ponadto cechuje ich skłonność do – choćby krótkotrwałej – egzaltacji. Nie jest im także obce doświadczenie nagłej zmiany życiowego położenia.

Tymczasem zasadnicza wydaje się analogia nieco bardziej ogólna – Wokulski i Julianka to bohaterowie, którzy zmagają się z jakimś brakiem lub jego poczuciem. Wiąże się z tym wspólne dla obojga, niemogące się spełnić pragnienie, którego przedmiot w toku akcji ani nie jest, ani bynajmniej nie staje się bardziej dostępny.

Poza tym generalna właściwość, jaka łączy oboje bohaterów, odnosi się do paralelnych rysów charakterologicznych, postaw, odczuć i sytuacji. Fabularne drogi wiodą oboje ku poznaniu esencji rzeczywistości w swej przerażającej postaci – odartej z marzeń, które w zetknięciu z nią prędko pierzchają. Zwodzą one oboje na manowce mrzonek o istnieniu (lub o możliwości zaistnienia) niestety i nieodwołalnie dla nich niedosiężnej – życiowej idylli.

Wróćmy jednak do *Julianki*. Narrator, skrzętnie rejestrując proces dojrzewania bohaterki, wskazuje jego kolejne etapy:

Niekiedy blask ognia dosięgał kątką, w którym siedziała dziewczyna i złocił twarz jej śniadą i powierzchnię czarnych oczów, wtedy wyglądała ona zza różeg miotły wesoło i figlarnie, lecz gdy przygaszały płomienie, kryła się w mroku i tylko widać było dwie nóżki nagie i chude, nieruchomo wyciągnięte na chropowatej desce podłogi. (s. 15)

Pierwszym z żywiołów, którego poznawczej fascynacji ulega dziewczynka, jest ogień³⁴². To on pozwala jej spostrzegać swą migotliwość, jaka wpływa na obraz lub nastrój otoczenia. Ma on także wpływ na barwy dziecięcych emocji:

[...] ono [dziecko – AW] spoglądało [...] na wijące się płomienie ogniska, na iskry z nich tryskające, na wyjmowane z ognia duszki żelazek tak rozpalone, że iskrzące się szkarłatem i złotem [...].

Kiedy ogień palił się szeroko i złoto, z trzaskiem wesołym, dziecię uśmiechało się spokojnie i nieruchomo; gdy rój iskier tryskał zeń w górę, a grad rozżarzonych węgli wylatywał z komina, padając aż na środek izby, śmiało się ono cichym, lecz długim i nieutulonym śmiechem. (s. 15)

Uderzający jest fakt, że w opisie pierwszych wrażeń poznawczych *Julianki* wyeksponowany zostaje jej beztroski śmiech, a Orzeszkowa nie wspomina wówczas wcale o płaczu. Ów ujmujący, dziecięcy śmiech towarzyszy *Juliance* również potem – gdy biegnie ze starego pałacu ku bawiącym się dzieciom, chcąc do nich dołączyć. Jawna wrogość i agresja rówieśniczej gromady sprawiają, że najpierw przestaje się śmiać, a wreszcie rezygnuje z podejmowania prób ulaskawienia bezwzględnej, dziedzicznej zbiorowości. Podobnie dzieje się z półświadomym śmiechem dziewczynki zajmującej swój kąt odgradzony od pokoju miotłą. Musi on szybko umilknąć, gdy tylko spostrzeża ją tam ojciec rodziny. To przecież wtedy chwyta ją bezlitosna ręka Jakuba i wyrzuca za drzwi, w травę.

To przełomowe wydarzenie w krótkiej dotąd egzystencji tytułowej bohaterki obrazka poprzedza jednak innego rodzaju, lecz równie znaczące przeżycie. Mimo że wiąże się ono także z poznaniem wzrokowym, w deskrypcji obrazu postrzeganego przez *Juliankę* autorka umożliwia odbiorcy wniknięcie w obręb świata dziecięcych, silnych, ale bezładnych odczuć. Pisze bowiem:

³⁴² Zob. B. Prus, *Przygoda Stasia*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1954, s. 51.

W kilka chwil potem wielki hałas podnosił się w izbie. Był to gruby krzyk męskiego głosu, a wtórował mu piskliwy, ostry, zanoszący się wrzask kobiecy, zrazu pojedynczo, potem z towarzyszeniem pisków, jęków i szlochań dziecięcych.

Julianka budziła się nagle i wnet zaczynała drżeć na całym ciele. Szeroko rozwartymi od trwogi oczami patrzała jednak przed siebie poprzez suche gałęzie przysłaniającej ją miotły. Wtedy przy mętym oświetleniu łojówki widywała wysokiego, barczystego mężczyznę podnoszącego pięść i opuszczającego ją na plecy kobiety, która wydobywała z piersi swej przeraźliwą gamę krzyków i rzucała gwałtownie ramionami usiłując ciosami odplacić za ciosy; widywała, jak ogromna ręka męska chwytała splątany warkocz kobiecy i dopóty w dół go ciągnęła, dopóki kobieta nie runęła na ziemię, wijąc się u stóp mężczyzny z wściekłości i bólu; jak starszy chłopak broniąc matki rzucał się na ciało jej pod stopy ojcowskie i podnosząc twarz swą zuchwałą a rozżarzoną, ciskał ku ojcu z iskrzących się oczu nienawistne spojrzenia; jak młodsze dzieci z trwogi wielkiej spadały z matczynego łóżka na ziemię, drżały i szlochały [...] i odchodził aż drżały wątle ściany izby, a kobieta po odejściu jego [...] siadała na ziemi i z twarzą ukrytą w czerwone dłonie płakała głośno zrazu, a potem tak cicho, że można było prawie słyszeć, jak lzy jej strumieniem wielkim spływały na podartą spódnicę okrywającą drżące jej kolana.

Na wszystko to spoglądało, wszystkiego tego słuchało dziecię siedzące w najciemniejszym kątku [...]. (s. 17-18)

Przygarnięta przez praczkę Julianka mimowolnie staje się więc niemym świadkiem rozgrywającego się po wielokroć rodzinnego dramatu. Chociaż sama nie jest bita, widzi ogromne cierpienie matki i jej dzieci, które wzbudza w niej strach. Wiele mówi tu poruszający gest bohaterki, jakim – nie mając się do kogo przytulić – przypada do miotlanej wiązki suchych gałązek.

Z pewnością obraz dzieci spadających z łóżka w wielkiej obawie przed ojcem-pijakiem oraz migotliwa od wątlęgo blasku lampki wizja z gruntu pocziwej kobiety dręczonej przez wyzyskującego ją i katującego męża odcisnęły w pamięci podrzutka ślad niemożliwy do wywabienia. Orzeszkowa prezentuje widziane przez dziecko obrazy o takiej proveniencji i treści, jakich jeszcze nie może ono pojąć w pełni, lecz rejestruje je już w rozwijającej się pamięci. Jak zauważa autorka, widząc, mimo że jeszcze nie rozumiejąc, Julianka odczuwa już ból, strach, potrzebę bezpieczeństwa i miłości.

Co ciekawe, tego typu bolesne, zapamiętane doświadczenie nie determinuje ogólnego stosunku dziewczynki do mężczyzn w przyszłości. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w utworze dzieje się wręcz przeciwnie – gdyż nie stroni ona wszak od przyjaznej relacji z chorym pianistą i stać ją także na życzliwość wobec starego tokarza. Ponadto te trudne do zapomnienia obrazy nie są również zdolne wyrugować tak silnego pragnienia posiadania przez dziecko ojca, który dawałby mu, obok czułości, stałą świadomość bezpieczeństwa.

Jakkolwiek Julianka (inaczej niż Prusowski, siedmioletni Antek) nie uczestniczy w roli małego widza w smutnym, heroicznym widowisku nienazwanym wprost w *Omyłce*, jej udziałem stają się wspomniane już sceny męskiego okrucieństwa. Można domniemywać, że tego rodzaju wspomnienia mogą stanowić dodatkowe brzemie jej paradoksalnego, tak bolesnego istnienia.

Trudno nie zgodzić się z interesującym spojrzeniem na kompetencje narratora i bohaterki w odniesieniu do zdolności postrzegania świata w utworze, jakie prezentuje Maria Żmigrodzka, gdy mówi:

Środowisko prezentowane jest ze względu na sprawę Julianki, ale rzadko widziane jej oczyma. Wyjątkowo też i na krótko - np. w epizodzie obrazującym wrażenia jej wczesnego dzieciństwa spędzonego w izbie praczki - narrator zdaje się interesować odrębnością dziecięcego widzenia i odczuwania świata. Postać bohaterki jest swoistym „reflektorem” oświecającym sprawy mieszkańców rudery, choć nie stanowi „centrum narracji” utworu. Niemniej jej postrzeganie świata jest zazwyczaj tylko pierwszym impulsem opisu, konstruowanego z punktu widzenia narratora, ujawniającego horyzont jego wrażliwości i zainteresowań³⁴³.

Czuję – pamiętam

W noweli kilkakrotnie pojawia się autorska ocena fizycznej i psychicznej kondycji dziewczynki. Orzeszkowa widzi więc proces dorastania Julianki wieloaspektowo, bowiem obok obrazów, jakim uważnie przygląda się małej jeszcze dziecko, akcentuje momenty

³⁴³ M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 98.

przełomowe w dziejach dojrzewającego ciała, ale także – i może przede wszystkim – umysłu i serca³⁴⁴.

Starania autorki pozwalają czytelnikowi podążać śladami rodzącej się w tytułowej bohaterce podmiotowej tożsamości, której filarami stają się przejawy żywej, dziecięcej pamięci oraz świadectwa nierozzerwalnie z nią związanych uczuć³⁴⁵. Pisarka daje także odbiorcy sposobność do obserwowania motywacji ujawniania się w dziewczynce określonych, specyficznych emocji, jakimi odpowiada ona na postępowanie otaczających ją ludzi.

Jedno z tego rodzaju znaczących miejsc w tekście stanowi odnarratorska diagnoza kończąca opis sceny odpuszczenia win pijanemu Antkowi przez Juliankę:

W porze owej Julianka miała już lat siedem, ale małą była na wiek swój; powoli rosła. Rosły tylko szybko bardzo włosy jej, kruczej czarności, i wiły się w tysiączne pierścienie ze wszech stron ocieniając malutką, chudą jej twarz z bladymi usty i ogromnymi oczami, czarnymi jak węgle. Miewała już ona wtedy na sobie stare spódniczki, długie do ziemi prawie, nie osłaniające jednak stóp nagich i wiecznie pokaleczonych, i kaftaniki luźne, strasznie stare i spłowiałe, które rozchylając się z przodu, ukazywały podartą koszulę. Wyglądała brudno i nędznie, ale ogromne włosy jej i prześliczne oczy patrzące na świat z wyrazem szczególnego w tym wieku zamyślenia zwracały na nią często uwagę ludzi, którzy jej nie znali. (s. 49)

Wzrost niższy od innych dzieci w tym wieku oraz zaniedbany wygląd bohaterki niejako odpowiadają jej pozycji w miejskiej społeczności. Status ten nadaje jej miano dziecka porzuconego – wszystkich (i niczyjego), które – na podobieństwo zbędnego, kłopotliwego przedmiotu – przemyka z jednych obcych rąk do kolejnych. Odciskają one na jej młodym ciele czy to piętno ulotnej czułości, czy to obelgę lub razy. A wszystko to przechowuje dziecięca pamięć, która każe dziewczynce nie zapomnieć o wyrządzonej krzywdzie, ale także o podarowanych jej dobru i miłości. Julianka, mimo że jest doświadczona przez los, ma w sobie naturalną skłonność do refleksji. Tym niemniej w fizjonomii dziedzicznego podrzutka uderza jeszcze jedna, charakterystyczna, trudno uchwytana właściwość.

Można przypuszczać, że narrator, znając urzędnicze pochodzenie matki dziewczynki i wysuwając niejasne domniemania względem wysokiego urodzenia jej ojca, właśnie z tego

³⁴⁴ Por. H. Bergson, *O rozpoznawaniu obrazów – pamięć i mózg*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków 2011, s. 76-127.

³⁴⁵ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 44.

powodu umie dostrzec delikatność rysów twarzy czy niezwykłość jej wyrazu, a zwłaszcza – potrafi uwydatnić odmiennność sposobu bycia Julianki od gromady pałacowych biedaków.

Nietypowe piętno duchowej wyższości dostrzeżone w dziewczynce wydaje się narratorowi na tyle ważne, że próbuje on dociec przyczyn jego zaistnienia. Oczywiście żadna z proponowanych hipotez nie zostanie w ramach tekstu utworu w jakikolwiek sposób zweryfikowana, ale w zamian za to zauważalna odmiennność odzwierciedlona w wyglądzie i zachowaniu Julianki zostanie podkreślona wyjątkowo mocno.

Orzeszkowa dwukrotnie ukazuje nietuzinkową uczuciowość obok specyfiki wiernej pamięci Julianki. Pamięć ta każe jej bowiem nie zapomnieć o doświadczeniach emocjonalnych, jakie były jej udziałem, a których przyczynę stanowili inni ludzie. Bez mądrych, dojrzałych wskazówek sędziny Julianny, tendencja ta przerodziłaby się zapewne w uporczywą pamiętliwość, która z kolei mogłaby zawieść bohaterkę na bezdroże rozgoryczenia i przedwczesnego zgorzknienia.

Natomiast wroga relacja między Julianką a Antkiem, gdyby nie została zakończona niewymuszonym przebaczeniem oczyszczającym z negatywnych emocji, mogłaby stanowić w tym niekorzystnym przekształceniu dziecięcej pamięci pierwszy, decydujący etap. Szczęśliwie stało się jednak inaczej.

Wydaje się, że – pośród wielu możliwych przyczyn – to subtelność duchowa Julianki stanowi zasadniczy powód jej wyjątkowej wrażliwości i umiejętności zapamiętywania. Istotny jest także znacznie głębszy od dzieci w jej wieku poziom odczuwania smutku oraz (co zapewne bliższe prawdzie) osobliwa tendencja do popadania w stany bliskie jego apogeum – rozpacz. Niepohamowany wybuch żalu i bólu, który dziewczynka oblewa morzem łez, towarzyszy bowiem dwóm tragicznym – w wymiarze jej małoletniej egzystencji – wydarzeniom, czy raczej – rozstaniom bez należytego pożegnania, albo adekwatniej – po prostu aktom porzucenia pałacowego podrzutka.

Co ciekawe, jako bohaterka znacząca w obu sytuacjach pojawia się żydowska sklepikarka Złotka. W utworze pełni ona rolę miejscowego autorytetu czy niejednokrotnie – powierniczki dziedzicówych mieszkańców. Ewa Paczoska, hiperbolizując jej znaczenie w utworze oraz odnosząc je również do brutalnie wyjałowionej z polskości, niemal pustynnej przestrzeni Grodna, stwierdza:

Nic więc dziwnego, że w Ongrodzie właśnie pojawia się postać Mojry przedającej nić życia, postać starej Żydówki Złotki, która wprowadza w ruch koło wiecznego powrotu.

Grodzieńska Parka ma swój mały sklepik w starym spichrzu obok zmurszałych pamiątek przeszłości³⁴⁶.

Dlatego Orzeszkowa właśnie słowom należącym do niej pozwala wybrzmieć w formie swoistej oceny i świadectwa nadzwyczajnych, nader irracjonalnych reakcji dziecięcej bohaterki.

Toteż Julianka, szukając pewnego wieczoru swej opiekunki – sędziny – przychodzi do Złotki wiedzącej zwykle wszystko najlepiej na pałacowym dziedzińcu i prosi ją o wieści na temat niewidomej staruszki:

— *Gdzie moja pani?* — *zapytało dziecię. [...]*

— *Twoja pani?* — *powtórzyła — a kto ją wie, gdzie ona być może! Ot, wzięła w rękę kij i do miasta poszła... Czy ona z tobą nie pożegnała się?*

Dziecko nie odpowiedziało. Po chwili dopiero zapytało:

— *Czy ona tu nie powróci?*

— *A czego ona ma tu powracać?* — *odparła Złotka — nie płaciła za kwaterę, to i kazali jej wynieść się...[...]*

[...] przerwał jej krzyk rozlegający się na progu. Dziewczynka, nieruchoma dotąd, zatopila obie ręce w gęstwinie swych włosów, targała je i przeraźliwie krzycząc, płakała ogromnym strumieniem łez... Daremnie Złotka dobrotliwie uspokoić ją chciała głaskaniem i obwarzankiem. Odepchnęła gładzącą ją dłoń, cisnęła o ziemię obwarzanek i pobiegła w ciemny, wielki dziedziniec, gdzie długo jeszcze w noc słychać było przycichające stopniowo łkania jej i krzyki. (s. 35-36)

Mądra Żydówka nie ukrywa przed dzieckiem prawdy o odejściu Julianny, ale w trakcie po raz pierwszy w pełni świadomego zetknięcia się dziewczynki z poczuciem niepowetowanej, mentalnej straty daje się dostrzec impulsywność jej reakcji płynących z serca. Narrator podkreśla również jej przejmujące osamotnienie w sytuacji cierpienia istoty porzuconej przez kogoś, do kogo zdążyła się już przywiązać. William James dodaje do tej niewesołej diagnozy niezwykle trafną konstatację:

³⁴⁶ E. Paczoska, dz. cyt., s. 30.

Pamięć wymaga czegoś więcej, aniżeli tylko datowania faktu w przeszłości. Trzeba go datować w swojej przeszłości. Innymi słowy muszę myśleć, że go bezpośrednio doświadczyłem. Musi on mieć to „ciepło i bliskość”, o których tak często mówiliśmy w rozdziale poświęconym „ja”, jako o cechach wszelkich doświadczeń uznawanych przez myślącego za własne³⁴⁷.

Dziewczynka interioryzuje więc zapamiętane, drogie dla siebie doświadczenia, wpisując je w obręb własnego, specyficznego sposobu myślenia i odnoszenia się do rzeczywistości. Ale kiedy – poprzez odejście kogoś ważnego – nić łącząca dziecko z tak bliskim mu wyobrażeniem zostaje nagle zerwana, wówczas staje się ono bezbronne. Nie chroni go już bowiem uporządkowana struktura „ja”, które poprzez nadzwyczajną rozpacz będzie szukało sposobu zapobieżenia całkowitej dezintegracji. To wtedy uwidacznia się tragiczne w swym niezbywalnym wymiarze, jednostkowe niezrozumienie, którego dziewczynka doświadcza względem swojej sytuacji emocjonalno-egzystencjalnej. Jak łatwo można przewidzieć, powodują je: obojętność, a obok niej – przerażająca w dziedzińcowej społeczności niezdolność do doświadczenia współczucia. To właśnie dlatego alienacja Julianki w trakcie obu wydarzeń przywodzących ją do rozpacz jest wyjątkowo głęboka.

Co nader znaczące – jedynymi świadkami nieogarnionego smutku pałacowej znajdy po odejściu Julianny stają się bynajmniej nie ludzie, lecz zimne, ociekające wilgocią i miotane podmuchami silnego wiatru ruiny opustoszałego gmachu. Jakkolwiek odejście ośleplej sędziny na żebraczy chleb stanowi już trzeci z epizodów odrzucenia niechcianego istnienia dziewczynki, (ponowny, bo drugi z kolei) matczyzny akt porzucenia własnego dziecka, które zdążyło już ją gorąco pokochać, stanowi czwarty z dramatycznych zwrotów akcji w utworze, ale przede wszystkim jest to ostatni już przełom w emocjonalnym życiu bohaterki. Handlarka, zwykle powściągliwa w okazywaniu uczuć, nie kryje ogromnego zdziwienia niecodzienną postawą dziecka pogrążonego w zdumiewającej dla postronnych rozpacz, albo też – mimo że jej przyczynę stanowi bynajmniej nie śmierć bliskiej osoby, lecz jej niejasne odejście – oddanego bez reszty kultywowaniu poruszającej żałoby. Narrator przytacza jej słowa, mówiąc:

Dotąd widywała ją tylko Żydówka Złotka, która parę razy na dzień [...] przebywała dziedziniec i wchodziła do wnętrza gmachu. Za każdym razem niosła tam ona miseczkę z żywnością jakąś [...]. Komuś, kto zapytał ją o dziecko, odpowiedziała:

³⁴⁷ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 245-246.

— *No, ja nie wiem, co to za dziecko jest! Ja takiego dziecka, jak żyję, nie widziałam! Twarz jej to już cała opuchła od płaczu. Siedzi w kącie pustego pokoju i ani gadać, ani jeść nie chce, tylko ciągle podłogę tę całuje, po której kobieta ta chodziła... Ja jej mówiłam, żeby ona na dół zeszła i do moich małych wnuczek przyszła pobawić się, a ona na mnie jak wariatka popatrzyła i odwróciła się do ściany... Nu, co ja jej zrobię?* (s. 74-75)

Ból i żal dziewczynki są na tyle głębokie, że wydają się sklepikarce aż nienaturalne, a nawet stanowić mogą według niej objaw szaleństwa Julianki. Ewa Paczoska interpretuje istotę znaczenia Złotki w obrazku, gdy mówi:

Jej [Złotki - AW] dziwna moc objawia się w biografii Julianki, której życie może albo opowiedzieć, albo przerwawszy opowieść, obrócić je w nicość. Złotka wie, że życie jest wiecznym odejściem i powrotem ku wygnaniu, że losem człowieka na ziemi jest porzucenie i cierpienie. Człowiek jest wiecznym wygnańcem i wiecznym gościem, zdaje się mówić bohaterka Julianki.

*Nieprzypadkowo rolę grodzieńskiej Mojry obdarzyła Orzeszkowa Żydówkę*³⁴⁸.

Można jednak stwierdzić, że reakcje Julianki świadczą o tym, jak wiele w życiu bohaterki zmieniła opiekuńcza i czuła obecność panny Janiny. Bowiem – mimo znacznej zmienności nastrojów – nauczycielka wszak stworzyła dziecku iluzję bezpiecznego domu, w którym znajduje nagle zupełnie inny status – istoty zauważanej, żywionej, ubieranej i edukowanej, a zwłaszcza – po matczynemu kochanej i akceptowanej.

W tej kwestii niewiele zmienia nawet fakt, że relacja panny Janiny i dziewczynki nigdy nie zostaje określona wprost mianem rodzicielskiej. Przybiera przecież taką właśnie formę, czemu zresztą trudno się dziwić, gdyż taka jest w rzeczywistości jej uczuciowa kwintesencja. Powoduje to jednak, że utrata wyjątkowo drogiej dziecku iluzji rodzinnego szczęścia jest dla niego przez pewien czas niemożliwa do zniesienia.

Dlatego Julianka w pojedynkę mierzy się z intensywnym poczuciem straty, instynktownie kryjąc się w odosobnieniu – jak bezbronne w czasie choroby zwierzątko. Milczy zatem i odmawia spożywania jedzenia, dając upust przepełniającym ją emocjom poprzez gesty świadczące nie tylko o miłości do nieobecnej kobiety, ale wręcz o przepełniającym dziecięce serce uwielbieniu.

³⁴⁸ E. Paczoska, dz. cyt., s. 31.

Ponadto gesty te obok w powszechnym mniemaniu trwającej nazbyt długo rozpaczy zastanawiają Żydówkę. Mówią one wymownie o ogromie emocjonalnego zawodu oraz o gwałtownym rozproszeniu się przestrzeni marzeń Julianki w rój nader bolesnych wspomnień. Gdy pojawiła się przy niej matka i dopóki po prostu była, ten złudny świat mógł zaistnieć i dopóty – efemeryczny – trwał – przez kilka chwil stabilny, gwarantujący podstawowe bezpieczeństwo czy odrobinę czułości i szczęścia. Nakreślona przez Orzeszkową w *Juliance* wizja owej rzeczywistości nagle znika i więcej na karty utworu nie powraca. Jej miejsce natomiast zajmuje w egzystencji dziewczynki wątek żebraczy, do którego wstęp stanowi fundamentalna dla późniejszych losów Julianki rozmowa z powracającą na dziedziniec niewidomą sędziną.

Na bezwzroczu – na bezdrożu

Z fabularnych meandrów opowiadania można wydobyć jeszcze jeden interesujący aspekt poznawczych eksploracji dorastającej Julianki. Wiąże się on z wytrwałym kroczeniem dziewczynki drogą wiodącą od widzenia, poprzez stopniowe tracenie tej zdolności, aż ku zaniewidzeniu. Mimo że to nie dziecko staje się ociemniałe, w tej sensualnej deterioracji wytrwale dotrzymuje towarzystwa swej życzliwej opiekunce – zubożałej Juliannie.

Owo mądre i czujące, choć nie płytko litościwe, towarzyszenie starszce rozszczepia się na wiele aspektów i związanych z nimi przejawów dziecięcych uczuć. Jednak zanim Orzeszkowa podejmie w utworze tę kwestię, opisuje proces stopniowego wzmagania się choroby oczu – aż do jej kulminacji, czyli do niemal całkowitej ślepoty Julianny:

W ten sposób żyły ze sobą i wzajem wspierały się dwie te nędze. [...]

Z wysileniem nadzwyczajnym wpatrując się we włóczki, aby rozróżnić ich barwy, głębokim i pełnym dziwnych drzeń szeptem mówiła ona [Julianna - AW] do siebie:

— Uciekają już... uciekają... ot, już i do reszty uciekają...

W istocie, w biały dzień nieraz brała włóczkę żółtą zamiast różowej, a błękitną zamiast zielonej i nieprędko dostrzegłszy omyłkę swą, prula robotę, nad którą cały dzień pracowała. [...] Siadywała wciąż wieczorami na skrzynce swej [...], lecz nie pracowała tak pilnie, jak dotąd, [...] zza okularów patrząc kędyś daleko, daleko w przestrzeń, zamyślała się tak bardzo,

że nawet nic do siebie nie mówiła, a zmarszczki czoła jej zbiegały się wszystkie w jedno miejsce i nieruchomą chmurą wisiały nad małą, wyschlą twarzą.

Bywało, że po dni kilka nie miewała już mleka i nie chodziła do miasta na obiad.
(s. 33)

Pisarka zauważa chorobliwe zaczerwienienie oczu staruszki, ich permanentne łzawienie oraz złowróżbne opuchnięcie powiek jako okulistyczne symptomy zbliżającej się nieubłaganej życiowej degrengolady. Wszak uboga sędzina zarabia na swoje i Julianki utrzymanie jedynie szcieniem obciążającym bezcenny dla niej wzrok³⁴⁹.

Podobnie jak Maria Konopnicka poddająca literackiej obserwacji zachowania i uczucia ślepnącego starca-żołnierza w noweli *Będzie wojna* – Orzeszkowa akcentuje dwie charakterystyczne właściwości. Pierwsza z nich polega – albo na niemożności rozróżnienia kolorów w ogóle (i ta przypadłość w pewnym momencie dotyka bohatera tekstu Konopnickiej) – albo na nieświadomym myleniu tych kolorów, które są sobie bliskie w palecie barw. Igraszką wielu pomyłek popełnionych właśnie z tego powodu staje się Julianna. To dlatego przed jej oczyma mieszą się i upodabniają do siebie (stąd mylnie je utożsamia) – żółć z różem i niebieskość z zielenią, mimo że tym wzrokowym błędem przyświeca jasność pełnego dnia.

U podstaw drugiej z właściwości – wspólnej już dla weterana i sędziny – leży złudzenie obojga, że w danym momencie widzą o wiele lepiej niż faktycznie ma to miejsce. Ale zdarza się, że prawda – bolesna i trudna do zaakceptowania przez dotkniętych nią bohaterów – wychodzi na jaw z powodu nagłej utraty posiadanych jeszcze zupełnie niedawno umiejętności, jakiejś pomyłki albo poczucia niemożności dostrzeżenia czegoś. Wówczas oboje sprawiają wrażenie nieobecnych, zagubionych i wewnętrznie złamanych, pogrążonych we własnych myślach czy może wpatrzonych w miraż wyobraźni rekompensującej pustkę w oczach niemogących już oglądać blasków i cieni świata. Z całą pewnością można jednak powiedzieć, że bynajmniej nie przybierają oni pozoru ludzi ze szczętem zwyciężonych.

Dobitnie świadczy o tym postępowanie obojga bohaterów, które można postrzegać jako odpowiedź na spotykający ich trudny los. Szacunek budzi postawa starego wiarusa, który wciąż jest gotowy na pojawienie się komety, mimo że nie jest mu dane ją oglądać wzrokiem. Trudno wątpić, że rozentuzjasmowanym sercem widzi ją jasno. Podobnie twórczą i aktywną

³⁴⁹ Zob. M. Konopnicka, *Będzie wojna*, [w:] tejże, *Pisma wybrane, Nowele, obrazy*, t. 4, *Nowele różne*, oprac. i red. St. R. Dobrowolskiego oraz I. Sliwińskiej, Warszawa 1951, s. 22.

postawę reprezentuje sędzina, która – utraciwszy możliwość zarobkowania rękoma, włóczką, igłą, szydełkiem i wzrokiem – odchodzi szlakiem żebraczej doli i niedoli, aby w mieście – dzięki miłosiernym datkom – zyskać możliwość przeżycia.

Tymczasem w końcu nadchodzi dramatyczna kulminacja choroby wzroku staruszki, a z nim kolejny z emocjonalnych przełomów w wewnętrznym życiu dziewczynki, która na pewien czas pozostaje samotnie – bez opieki ośleplej, więc pozbawionej nagle środków do życia Julianny:

Julianka [...] zajęta była całą zniknięciem dnia tego z malej izdebki łóżka i jedynej poduszki, która dotąd na nim leżała. [...]

Potem zniknęła ze ściany watowana salopka, i stoła już pod oknem nie było, a w izdebce została tylko nędzna pościel leżąca na ziemi, wielki, czarny krzyż nad nią i skrzynia pusta, naga, na której mała staruszka siedziała już całkiem beczynn timer, powiekami strasznie nabrzmiałymi mrugała i wciąż powtarzała :

— Kto by się spodziewał? kto by się kiedy był tego spodziewał? (s. 35)

Chociaż odejście staruszki z pałacowego dziedzińca nie następuje nagle, dla Julianki stanowi ono fakt nader niespodziewany. Dziecko bowiem, mimo że dostrzegało dziwaczne zmiany w domowym otoczeniu Julianny, nie umiało ich jeszcze powiązać i przeniknąć gorzkiej przyczyny zubożenia sędziny. Natomiast wielki smutek dziewczynki po odejściu zaniewidzialnej opiekunki jest świadectwem przywiązania, które w miarę upływu czasu wcale nie traci na sile.

Z kolei zarys czarnego krzyża można tu odczytywać jako swoiste *memento* w odniesieniu do losu obu dziwnym sposobem związanych ze sobą bohaterek, ponieważ (wszak dziewczynka wówczas jeszcze tego nie wie) w fabularnej przyszłości obrazka połączy ją z sędziną ta sama – już świadomie wybrana droga.

Dodając interesujący kontekst do żebraczej tułaczki, jaką dojrzała i młodziutka bohaterka wspólnie wiodą w opowiadaniu, Beata Obsulewicz-Niewińska wskazuje najczęstsze przyczyny zaistnienia tego procederu:

W większości przypadków dzieci żebrzą z głodu i finansowych rodzinnych niedostatków. Ich pojawianie się w „roli łazarza” jest zazwyczaj sygnałem patologii i bezdomności. Czasem

w zebraniu towarzyszą swym rodzicom lub opiekunom. Tak jest w Duszach w niewoli [...] oraz w Juliance, gdzie dziewczynka wędruje po mieście ze zmuszoną do proszenia o datki sędziną³⁵⁰.

I tak dwa dni potem trawiasty dziedziniec odwiedza stara, niewidoma żebraczka. Okazuje się nią życzliwa opiekunka dziewczynki – Julianna. Odbywana przez nie rozmowa stanowi zaczątek ostatniej z przemian dziecięcej egzystencji – może tej najdonioślejszej, a co za tym idzie – diametralnej zmiany przestrzeni ewokującej określony zestaw wrażeń poznawczych:

Julianka, spostrzegłszy żebraczkę, głowę podala naprzód i zaczęła przypatrywać się jej z uwagą wielką. Nagle zeskoczyła z wysokiego progu i biec zaczęła. W połowie dziedzińca spotkała się ze starą kobietą i krzyknęła:

— Pani! [...]

— A!... kto to? czy to Julianka? — zapytała żebraczka chrypliwym, dygocącym głosem.

— Julianka! — odpowiedziało dziecko i pocałowało ją w rękę drugą.

Żebraczka niepewnym gestem ludzi nic już prawie nie widzących poszukała głowy jej i położyła na niej dłoń szerniałą i pomarszczoną. [...]

— Aha! — zaczęła — poznałaś mię i kontenta widać jesteś z tego, żem przysła; to dobrze! Dobrze z ciebie dziecko! (s. 75)

Nadzwyczajna radość dziecka, jaką okazuje sędzinie przybyłej do zabudowań pałacu, pozwala niewidomej żebraczce poczuć się pewniej i bezpieczniej, tym bardziej, że już kilkakrotnie dowiadywała się o sytuację dziewczynki. Okazuje się jednak, że położenie to uległo nieprzewidzianej zmianie po odejściu z pałacu panny Janiny.

Na myśl o możliwym odejściu staruszki w Juliance budzi się, uśpiona dotąd, empatia i otwiera w jej sercu drogę poruszającej czułości, przywiązaniu, a oprócz nich – dojrzałemu współczuciu, chociaż bynajmniej nie jałowej litości. Dziewczynka, obok motywacji wynikającej z obawy przed Antkiem i dziedziczną zbiorowością, ujawnia także tę, która ma w pełni bezinteresowne podłoże.

Dziecko ofiarowuje się bowiem niewidomej staruszce jako przewodniczka, przewidując jej potencjalne zaginięcie oraz drząc o jej życie i zdrowie istotnie będące w niej jakim niebezpieczeństwem na wyboistych podwórkach, ścieżkach, drogach i bezdrożach

³⁵⁰ B. Obsulewicz-Niewińska, dz. cyt., s. 117.

Ongrodu. W ten oto sposób rozpoczyna się ostatni etap życiowego traktu, jakiemu Orzeszkowa poświęciła swój *Obrazek miejski*. Mimo że dziewczynka wkracza powoli w czas młodości, a pozostawia za sobą okres dzieciństwa, otwiera się przed nią sfera doznań diametralnie różnych od tych, które знаła wcześniej. Toteż narrator podsumowuje:

Wycieczka, w którą puszczała się [Julianka - AW], budziła w sercu jej mnóstwo nieokreślonych ciekawości i nadziei, a oczy jej chciwie i ze zdumieniem pogrążały się w głęb ludnej i gwarnej ulicy, na którą po raz pierwszy w życiu wchodziła.

Odtąd widywać zaczęto na ulicach i placach miasta starą, ślepą żebraczkę prowadzoną przez dziewięcioletnie dziecię, mające na sobie odzież dość porządną zrazu, potem coraz więcej zniszczoną i podartą. (s. 78)

Pomimo coraz bardziej jawnej mizerii – żebracza egzystencja Julianki nie wydaje się bardzo smutna i nadmiernie niestabilna. Dzieje się wręcz odwrotnie, gdyż świadczenie pomocy staruszce oraz dawanie jej ulgi w wędrownie sprawiają, że życie Julianki zyskuje nowy, głębszy sens. Mimo że jej dzieciństwo obfitowało w egzystencjalne klęski i emocjonalne zawody, za nadrzędną jego wartość uznać można poznanie przejawów ludzkiego istnienia oraz narodziny w dziecku pozytywnych uczuć – ożywczych tak dla niego samego, jak i dla innych:

Tak w pogody i niepogody tulały się dwie istoty te po mieście całym. Czasem siadywały na ziemi w miejscach ustronnych i spoczywały. (s. 79)

Jakkolwiek obecność młodej przewodniczki przy niewidomej Juliannie daje obu wzajemne oparcie, a Julianka zyskuje sposobność do wyzbycia się wreszcie (choć na pewien czas) poczucia przejmującej samotności, okres wspólnych rozmów i wędrówek dość prędko dobiega swego żałobnego kresu.

Dziewczynka pozostaje w wygłosie utworu rzeczywiście osamotniona – bez niczyjego stałego wsparcia w Ongrodzie. Ponadto istnieje jako jednostka z gruntu wykorzeniona ze społeczności pałacowych biedaków. Ukształtowaniu tego zakończenia poświęca sporo uwagi Maria Żmigrodzka:

Poważniejszą rolę odegrała natomiast zmiana decyzji autorskiej w kwestii zakończenia utworu. W opublikowanej wersji opowiadania nie występuje bowiem Julianka - dorosła przestępczyni. Znika ona z oczu nielicznym, interesującym się nią osobom, zanim jeszcze

zdzężyła wyjść „z najmniejszej małości”, a wraz z nią znika też możliwość wiarygodnego umotywowania znajomości jej przeżyć i doświadczeń niedostępnych ogółowi³⁵¹.

Orzeszkowa kończy więc obrazek, rozpraszając bytowanie Julianki w roju domniemań, wątpliwości i niepewnych informacji. Jedno natomiast staje się faktem niepodważalnym:

Nagle mała żebrząca dziewczynka przestawała ukazywać się na ulicach miasta [...]. Nie widywano już jej nigdzie. [...]

„Rozstąp się ziemio!” — zniknęła. [...]

Jakkolwiek bądź, Julianki nikt już nigdy w mieście naszym nie widział, a za całe wspomnienie o niej pozostała długa historia o porzuconym dziecku, którą Złotka opowiadać lubi ludziom przychodzącym do jej sklepiku. (s. 84-85)

Życiowa droga dziewczynki odznacza się specyfiką godną uwagi. Pisarka bowiem w taki sposób kształtuje odnarratorską wypowiedź, aby początki istnienia dziewczynki oraz ewentualny, definitywny koniec czy choćby jakakolwiek możliwa ewolucja jej losów pozostały przed czytelnikiem utworu przysłonięte autorskim milczeniem.

Beata Obsulewicz-Niewińska tę znaczącą próżnię początku i końca kolei losów córki panny Janiny dookreśla, pisząc:

Odyseja [...] małej Julianki Orzeszkowej - nie ma końca. [...]

Julianka, ale również Sylwek Cmentarnik, takiego dobra [mitu własnych początków - AW] nie mają. Dlatego ich światem, bo przecież nie domem, staje się labirynt miejskich zaułków lub pomieszczeń slumsów w Ongrodzie, tak precyzyjnie, z bezlitosnym weryzmem i symbolicznym werniksem odmalowanych przez Orzeszkową³⁵².

Jednak na dzieje Julianki można także spojrzeć z innej strony. Czyż nie wydają się one w pewien sposób bliskie trajektorii lotu obserwowanej z ziemi, roziskrzonej komety? Ją także spostrzegamy przecież tylko jeden raz. Nie jesteśmy również w stanie dociec – niedostępnych w kosmicznych otchłaniach – ani jej zarania, ani tym bardziej – kresu. Mamy natomiast sposobność podziwiać przez krótki okres czasu jej niesamowitą drogę i magnetyzujący blask.

Tym niemniej – spoglądając na epistemologiczne eksploracje zawarte w *Juliance*, można zaryzykować stwierdzenie, że Orzeszkowa wydaje się mieć nieco mniejszą niż Prus

³⁵¹ M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 91.

³⁵² B. Obsulewicz-Niewińska, dz. cyt., s. 323.

umiejętność, czy też świadomość konieczności ukształtowania literackiej rzeczywistości w taki sposób, aby jak najdobitniej zaznaczyć jej niegotowość, jak również niezrozumiałość dla bohatera nowość i obcość.

Julianka zdaje się bowiem patrzeć na świat i doznawać ewokowanych przez niego wrażeń na sposób niemal dorosły, choć po dziecięcemu irracjonalny, aczkolwiek zupełnie różny od tego, w jaki pisarz w *Przygodzie Stasia* każe swemu niemowlęcemu bohaterowi chwycić pierwsze okruchy życia i rozszczeplić je na poszczególne, jeszcze niejasne odczucia.

Rozbieżność ta wydaje się o tyle interesująca, że utwór Prusa powstaje w tym samym czasie, a przecież od obrazka Orzeszkowej różni się tak bardzo w specyfice literackiej reprezentacji dziecięcego świata. *Przygoda Stasia* powstaje więc w tym samym co *Julianka* – 1878 roku, jaki dziwnym zbiegiem okoliczności styka oba utwory³⁵³. Chociaż wskazane utwory wydaje się łączyć tylko data publikacji, istnieje inna, znacząca analogia. 1878 rok stanowi bowiem ważny moment zarówno w twórczości Orzeszkowej, jak i Prusa, ale każdy z autorów mierzy się wówczas z odmiennym doświadczeniem w obrębie literackiego warsztatu.

Pisarka rozlicza się w tym czasie w swojej twórczości i w światopoglądzie z tendencyjnością. Tym samym wkracza na drogę wiodącą ku rzeczywistej dojrzałości, która wszak zaowocuje między innymi *Nad Niemnem*, a jeden z jej wczesnych stanowi już *Meir Ezołowicz*, który ukazuje się już w roku 1879. Natomiast Prus znajduje się w chwili, gdy powieściowy debiut w postaci *Dusz w niewoli* ma za sobą, a wybitną, powieściopisarską przyszłość przed sobą. Oprócz wielkich narracji rolę nie do przecenienia odegrają w niej także nowele, a pośród nich również te najbardziej znane.

Wracając jednak do *Julianki* – pisarka lokuje swą bohaterkę poza pełną, dającą oparcie rodziną – w nieprzyjaznym otoczeniu obcych jej ludzi. Chociaż w Prusowskiej nowelistyce nie brak również opowieści o dzieciństwie sieroty, autor rzeczywiście wyjątkową przestrzenią eksploracji oddziecięcego poznania czyni właśnie *Przygodę Stasia*, który rośnie pod uważnym okiem obojga rodziców, *Omyłkę* z jej dziecięcym bohaterem-narratorem (dorastającym jednak bez ojca) oraz wiele niewymienionych tu małych narracji.

* * *

³⁵³ Nota bibliograficzna, [w:] E. Orzeszkowa, *Z różnych sfer*, t. 2, Warszawa 1937, s. 390-394.

Zatem *Omyłkę*, *Przygodę Stasia* oraz *Juliankę* wiąże przedstawianie czasu dzieciństwa jako swoistego mentalnego i fizycznego laboratorium, w którym odbywają się rozmaite, poznawcze eksperymenty. Czytelnik jest ich świadkiem, przez co małe prozy można uznać za krok w stronę doświadczania rzeczywistości, które nie byłoby w żaden sposób skażone dominacją jakiegokolwiek poznawczego akcesorium.

Dlatego ten zamierzony gest odejścia od kręgu doznań charakterystycznych dla ludzi dorosłych w świat bliski epistemologicznej niewinności stanowi wyraz nieufności lub nawet zwątpienia nowelistów w aksjomaty wiary w poznawczą potęgę zmysłu wzroku. Ten znaczący powrót do percepcyjnego procesu stawania się skłania, by postrzegać go jako formę sprzeciwu wobec ograniczonych, zastałych prawideł spostrzegania, rozumienia oraz odczuwania i interpretowania przejawów rzeczywistości. Mimo że obszarem tej specyficznej edukacji są małe narracje, bynajmniej nie traci ona na swym fundamentalnym znaczeniu, gdyż to właśnie w początkach ludzkiego życia tkwią załączki percepcyjnych, głównie wzrokowych etykiet. Wraz z nimi konstytuują się wszak zaczątki stereotypów, schematów myślenia, a w przyszłości – stosunku do innych ludzi.

Jakkolwiek doświadczenia sensualne bohaterów dziecięcych odznaczają się wartością nie do przecenienia, we wspomnianych narracjach niezwykle istotną rolę pełnią emocje. One także stanowią swego rodzaju *remedium* na przypadłość biernego poznawania, które można by nazwać jedynie konsumowaniem bodźców płynących do człowieka drogami pięciu zmysłów. Stąd też – oprócz refleksji nad odnowieniem własnego spojrzenia na rzeczywistość w odniesieniu do przeżyć małoletnich bohaterów – autorzy proponują poznawanie świata poprzez muzykę. Dzięki niej odnajdują w świecie drobiny harmonii, lecz odkrywają również dysonanse, których bynajmniej nie chcą ukrywać.

Część III

Literackie wygrywanie życia, czyli o percepcyjnej muzyce sfer

Rozdział 1

Dysputa o przemijaniu w *Echach muzycznych* Bolesława Prusa i w *Wielkim* Elizy Orzeszkowej

Pesymistyczne meandry

Nowela Elizy Orzeszkowej *Wielki* stanowi część zbioru opowiadań *Melancholicy*, który ukazał się w 1896 roku. Jego szczególne miejsce w twórczości autorki *Nad Niemnem* podkreśla Aneta Mazur:

*Jeszcze o psychologię czy już tylko o eschatologię - bo o „najistotniejsze ludzkie pytania”, „najważniejsze walki ducha”, „najgłębsze odczucia serca” - chodzi w Niespokojnych duszach (jak brzmiał pierwotnie tytuł Melancholików, 1896)? Tutaj schematy fabularne niemal bez wyjątku, obsesyjnie powtarzają ciągle tę samą sytuację w różnych wariantach: dramat wnętrza, psychomachię prowadzącą „z pomroku” winy, niepokoju etycznego, egzystencjalnego lub eschatologicznego w światło duchowej przemiany*³⁵⁴.

Ten obszerny, bo prawie pięćdziesięciostronicowy utwór sytuuje się jednak w kręgu rozważań pisarskich ujętych w skondensowanej formie małej prozy. W *Wielkim* dotyczą one roli sztuki (muzycznej w szczególności) oraz sytuacji egzystencjalnej artysty jako bożyszczą społeczeństwa.

Refleksja ta doskonale wpisuje się w kontekst rozważań o podobnej tematyce charakterystycznych dla twórczości powieściowej końca dziewiętnastego wieku, a obecnych

³⁵⁴ A. Mazur, „Realizm poetycki” w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004, s. 346.

choćby w *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza czy – w bardziej rozbudowanej formie – w *Próchnie* Wacława Berenta.

Miejsce *Wielkiego Orzeszkowej* wydaje się w tym kontekście istotne, ponieważ wśród nowel dokładności analizy zagadnień przedstawionych w utworze, a związanych z muzyką jako dziedziną sztuki i ludzkiej aktywności, dorównać mogą chyba tylko Prusowskie *Echa muzyczne* z 1884 roku. Prus i Orzeszkowa nie stronią bowiem od postrzegania muzyki jako nietypowego narzędzia, które umożliwia podmiotowi poznającemu eksplorowanie nowych obszarów rzeczywistości³⁵⁵.

Pisarka towarzyszy pogmatwanym losom bohaterów, jak stwierdza we wstępie do cyklu opowiadań, patrząc na nich jako na tych tragicznie *oddalonych od nieba i nieśmiertelności*, czyli tkwiących w sytuacji swoistego impasu. Sprowadza się on do niemożności dokonania wyboru między pesymizmem a metafizyką. Klincz ten wydaje się uciążliwy tym bardziej, że – jak konkluduje Janina Szcześniak:

[...] w „późnych” utworach pobrzmiewają czytelne echa rodzącego się modernizmu: pojawia się nowy typ bohatera skazanego na podejmowanie ostatecznych wyborów. Dylematy egzystencji ludzkiej, uwikłania historiozoficzne oraz materializm ontologiczno-epistemologiczny, który [...] nie dawał mu [człowiekowi - AW] jednak najczęściej żadnego *remedium* na „smutek istnienia”, stały się przedmiotem autorskiej fascynacji Elizy Orzeszkowej w ostatnim okresie jej twórczości³⁵⁶.

Melancholicy to zatem umiejętna polemika autorki *Nad Niemnem* z dekadentyzmem oraz z niektórymi innymi elementami światopoglądu modernistycznego. Często trudno oprzeć się wrażeniu, że nowelistka filozofię tę doskonale rozumie, ale dyskutuje na polu literatury z jej umotywowaniem. I tak na przykład pesymizm traktuje ona jako zjawisko negatywne z uwagi na jego fałszywość w podstawowym założeniu. Uznaje go bowiem za nieobiektywny oraz zakłócający racjonalny obraz świata. Ponadto Orzeszkową porusza fakt, że spoglądanie z pesymistycznej perspektywy sprawia, że człowiek zamyka oczy na dobro istniejące w jego otoczeniu:

³⁵⁵ Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980, s. 65-82.

³⁵⁶ J. Szcześniak, *Dylematy egzystencjalne w Melancholikach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, pod red. K. Stępnika, Lublin 2001, s. 232.

*Już troglodyta, który pierwszy rozniecił ogień lub wyrzeźbił na kości niezgrabnego renifera, rozpoczął powiększanie otworów w płachcie czarnej. Gdyby był pesymistą, powiedziałby sobie, że nic nie zdoła mu przynieść poprawy losu, opuściłby ręce i my dziś bylibyśmy jeszcze troglodytami. Pesymizm spełnia względem społeczeństw czynność robaka w drzewie: przegryza energię, odbiera nadzieję, gasi zapal. A bez energii, nadziei i zapalu życie staje się istotnie płachtą czarną i zdatną tylko — do wyrzucenia za okno*³⁵⁷.

W *Melancholikach* Orzeszkowa poszukuje więc prawdy o ludzkiej egzystencji w jej najgłębszej formie – często trudnej do zaakceptowania przez człowieka. Mimo że tego rodzaju stwierdzenie może się wydać truizmem, zasadność takiego poszukiwania pisarka opiera na trzech filarach: wierze, nadziei i miłości. Wchodzą one w skład triady klasycznych cnót, lecz z pewnością nie *stricte* pozytywistycznych (choć ewangelicznych)³⁵⁸. Pozwalają one przeciwstawić się pesymizmowi i właśnie w nim widzieć jedną z przyczyn zła na ziemi:

*Teorie pesymistyczne nie dlatego wydają mi się błędnymi, że są obrócone ku ciemnościom, ale dlatego, że nie posiadają zmysłu światła. Posiadać zmysł światła jest to umieć dostrzegać je obok ciemności, a często wydobywać jego drobiny z jej ogromu. Pesymizmowi nie dostaje tego zmysłu. Jest to teoria kaleka; szkodliwość jej zawiera się w tym, że jest fałszywa. Bo odkrywanie prawdy, jakkolwiek rozpaczliwej, może być pierwszym krokiem na drodze umniejszania jej rozpaczliwości albo przynajmniej wyrabiania energii zdolnej podźwignąć mężnie zło konieczne*³⁵⁹.

Tym samym wzmianka o świetle rozumianym przez pisarkę dwojako (w znaczeniu dosłownym i metaforycznym) staje się jeszcze skuteczniejszym zabiegiem retorycznym, gdyż podbudowuje autorską argumentację dążenia do prawdy, sugerując istnienie świetlistego sensu w mroku powszechnego bezsensu. Rozważania w podobnym tonie prowadzi Piotr Śniedziwski, podsumowując je słowami:

Dlatego poglądy pesymistyczne nie zasługują na żadną afirmację. Ludzie oświeceni powinni się im raczej przeciwstawiać i wierzyć w możliwość poprawy świata.[...] współczesny

³⁵⁷ E. Orzeszkowa, *Wstęp*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XXVIII, *Melancholicy*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 5.

³⁵⁸ Zob. S. Fita, „Pozytywista ewangeliczny. Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa, [w:] tegoż, „Pozytywista ewangeliczny”. *Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008, s. 5-76.

³⁵⁹ E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 4.

pesymizm jest według Orzeszkowej na ogół pesymizmem pozornym, ponieważ łatwo mu zaradzić [...] ³⁶⁰.

Motywowi światła wiele miejsca poświęca w małych prozach także Bolesław Prus, dobitnie podkreślając jego znaczenie w wielu z nich. W *Cieniach*, w *Dziwnej historii*, w *Katarynce*, w *Ogrodzie Saskim*, w *Przy księżycu*, w *Śnie*, w *Wędrówce po ziemi i niebie* i w wielu innych tutaj niewymienionych światło pełni rolę paradoksalnej przesłony.

Można bowiem być pewnym, że pod nią kryje się to, czego nie widać. Nie warto więc wątpić, że pod powierzchnią tej nietypowej pustki wypełnionej blaskiem nie istnieje nic. Gdyby bowiem odwrócić się od źródła światła i przyjrzeć uważnie z perspektywy cienia, wówczas wszystko wraz z detalami i swymi mankamentami stałoby się wszakże dobrze widoczne ³⁶¹.

Oddaleni od nieba i nieśmiertelności

Mogłoby się wydawać, że świat przedstawiony opowiadań z cyklu *Melancholicy* zaludniają wyłącznie bohaterowie zgnębieni, lecz posiadający jednak odrobinę nadziei. W tym kontekście Janina Szcześniak stwierdza:

Każda z tych kreacji ukazuje inną ofiarę, inne cierpienie, inną tragedię oraz przezwycięzenie nieszczęścia i triumf życia jako ostatecznej wartości ludzkiej ³⁶².

Chociaż trudno się nie zgodzić z pierwszą częścią tej tezy, druga z kolei nastrocza już dużo więcej wątpliwości. Orzeszkowa bowiem opowiadanie *Wielki* kończy poruszającym obrazem. Bez wątpienia mógłby się on znaleźć w niejednej z modernistycznych powieści traktujących o niejednoznacznych pułapkach i rozkoszach życia artysty:

To tylko zaczynam wiedzieć bardzo jasno, że moja wielkość była bardzo małą. [...] Piedestał skruszył się, siedzę sam jeden, skurczony, malutki, patrzący w swoje oczy, które odbijają się w zwierciadle, zapadłe, ośłupiałe, przerażone, i widzę jasno, jasno, że wielkimi na świecie są tylko trzy rzeczy ludzkie: nieszczęście, niewiedomość, błąd. Nieszczęście swoje do dna znam. Ale czegoż ja nie wiem? Jaki mój błąd? [...]

³⁶⁰ P. Śniedziewski, *Pozytywistyczne spleeny. Melancholicy Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 56.

³⁶¹ Zob. I. Koczkodaj, *Narracja jako struktura fotograficzna w Pleśni świata i Cieniach Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 155-168.

³⁶² J. Szcześniak, dz. cyt., s. 235.

[...] *Po co? Co mam czynić? Gdzie ratunek? Dokąd iść?*

*Nie wiem*³⁶³.

Autorka, w przeciwieństwie do Prusowskich *Ech muzycznych*, nie proponuje czytelnikowi przekonania (czy choćby jego iluzji), że sztuka może ocalić wiarę w sens ludzkiego życia, czy nawet w klasyczny system wartości oparty na pięknie, dobru i prawdzie. Nawiązuje do tego Piotr Śniedziwski, mówiąc:

*Tu przerażone spojrzenie odbite w zwierciadle połączone zostało z odkryciem trzech konstytutywnych dla życia ludzkiego elementów. Nie trzeba już dodawać, że wszystkie mają charakter negatywny. Człowiek jest samotną i porzuconą istotą, która ze strony świata i bliźnich spodziewać się może tylko zawodu - co staje się zresztą doświadczeniem Juliusza, bohatera opowiadania Wielki*³⁶⁴.

Posyłając w cienie otchłani pełnej wahań i wątpliwości bohatera-artystę (można by go wszak nazwać zbłąkanym Orfeuszem), pisarka w *Wielkim* stawia pytania tożsame z tymi, które zadają sobie ówczesni moderniści. Pytania te, widziane z perspektywy ewolucji jej twórczości, brzmią niepokojąco. Jednakże pojawienie się ich uzasadnia poszukiwanie przez autorkę prawdy, jak sama uzasadnia to dążenie we wstępie do cyklu.

Kreacyjna siła muzyki

Trudno taić, że w rozpoznaniach Orzeszkowej wyraźnie brakuje ożywczej, rodem z początku lat osiemdziesiątych, (podobnej do Prusowskiej) wiary w moc muzyki. To ona – wygrywana przez prostego, ale genialnego skrzypka, kreuje nową jakość w relacjach międzyludzkich uwidocznionych w trzeciej części *Ech muzycznych*.

Anna Kalinowska spogląda na ostatni z fragmentów tego utworu raczej w kontekście konstrukcji baśniowej, ale przez to zdaje się nieco ujmować obecnej w utworze głębi:

Utwór Echa muzyczne to swoisty tryptyk, przedstawiający trzy różne postawy wobec wykonywanej pracy (muzyk). Orfeusz handlujący to satyra na społeczeństwo, w którym muzyka tylko w połączeniu ze sprytem daje pieniądze, Orfeusz w niewoli jest studium talentu straconego w alkoholizm z braku funduszy. Ostatnia część utworu - Orfeusz to obraz

³⁶³ E. Orzeszkowa, *Wielki*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XXIX, *Melancholicy*, t. 2, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949, s. 149-150. Dalsze cytaty według tego wydania.

³⁶⁴ P. Śniedziwski, dz. cyt., s. 57.

wiejskiego grajka, „skrzypka na płocie”, sprawiającego swoją grą ogromną przyjemność rekrutom, zamkniętym w koszarach. W tej części - jak w baśni pieśń odczarowuje skamieniałe serce starego feldfebla. Wyraźne baśniowe strukturowanie tej partii noweli wskazuje na świadomie wpisaną w tekst autoironię. Tryptyk prezentuje trzy postawy, z których prawidłowa, trzecia, jest utrzymana w wymiarach fantastycznych, podkreślających jej nierealność³⁶⁵.

Mimo akcentowanej przez badaczkę nierealności warto się przyjrzeć, w jaki sposób Prus tworzy nieprzeparte wrażenie nadzwyczajnej siły muzyki. To jej nowelista podporządkowuje pewne partie utworu, odwołując się w nich do przestrzeni dźwiękowej:

*Był już koniec listopada. Z ołowianego nieba mżyło, czworokątny rynek miasteczka zamienił się w kałużę. Feldfebel skręcił na środek, a z nim kolumna. Rekruci szli ostro, i ze zgiełkiem i śmiechem, podpowiadając sobie: „Raz—dwa!... raz—dwa!...” — w asystencji kilku pauprów, z których jeden trąbił im na szyję od butelki, drugi bił kijem w deskę, trzeci obracał hałaśliwą grzechotkę, a wszyscy wrzeszczeli*³⁶⁶.

Ten szary, jesienny i pełen melancholii pejzaż miasteczka pisarz przemienia w dźwiękowe *pandemonium*, w którym zgromadził literackie reprezentacje rozmaitych brzmień tworzących nieznośną dysharmonię. Gdyby tylko je sobie wyobrazić, dodając jeszcze gorączkowy, ale rytmiczny ruch kolumny rekrutów, dla słuchacza i widza realny koncert tej groteskowej orkiestry byłby istną torturą. Tymczasem Prus tego typu mocnym akcentem rozpoczyna dopiero swą opowieść o właściwościach muzyki. Piętrząc kolejne stopnie napięcia zgiełku, kreuje zamierzony chaos nieestetycznych dźwięków, na co dzień niepożądanych, przypadkowych i bynajmniej nie harmonijnych.

Z drugiej strony jednak tę dziwaczną cywilno-wojskową kakofonię można też interpretować jako zapowiedź (lecz zarazem i wyraz) splątanych oraz trudnych do uzewnętrznienia uczuć żon i matek, ale przede wszystkim mężczyzn zwervowanych właśnie do wojska. Wydaje się więc, że w tej trudnej sytuacji jedynym zjawiskiem ocalającym sens staje się najprostszy rytm, jaki rekruci wzmacniają odliczaniem do dwóch, a gapie podkreślają uderzaniem w przypadkowe przedmioty. Warto dodać, że pisarz wskazuje na ten aspekt w jednym z fragmentów *Literackich notatek o kompozycji*:

³⁶⁵ A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i m. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 191.

³⁶⁶ B. Prus, *Echa Muzyczne*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w dziesięciu tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, Nowele, t. 3, Warszawa 1954, s. 43. Dalsze cytaty według tego wydania.

*Wszystkie Ruchy spełniają się w związku z Muzyką (takt, rytm, melodia, harmonia)*³⁶⁷.

Gdy naznaczeni do poboru docierają wreszcie do nieprzyjaznych, odpychających chłodem surowego wnętrza koszar, nagle zaczyna im brakować dźwięków na co dzień zupełnie niezauważanych – niby treści oswojonej rzeczywistości poza wojskowym regulaminem. Wtedy jednak autor pozwala ujawnić się w utworze sennemu marzeniu feldfebla – człowieka wydawałoby się najlepiej przystosowanego do życia w warunkach nieustannej musztry:

[...] i znowu zaczął drzemać. I śniło mu się, że był feldfeblem kompanii odzianej w sukmany i chałaty, w której ani jeden żołnierz nie miał broni i nie umiał obrócić się w prawo ani w lewo. A tu ma odbyć się parada i już na placu musztry widać galopujący sztab pułku. Feldfeblowi pot wystąpił na czoło. [...]

Nagle ocknął się i mruknął:

- No, damże ja wam na służbie! Już albo wy mi hańby nie zrobicie, albo ja wszystkich was raz...

Nie dokończył, w tej chwili bowiem rekruci zerwali się z miejsc i gromadą pobiegli do okien.

„Bunt?” — pomyślał zdumiony feldfebel i machinalnie opuścił rękę do rewolweru.

Rekruci tymczasem pootwierali okna i poczęli radośnie wykrzykiwać:

- Jasiek!... skrzypiciel!... Bywaj!... Teraz feldfebel usłyszał dolatujące od strony parkanu dźwięki skrzypców, na których grano melodię:

A kto chce rozkoszy użyć, Niech idzie do wojska służyć... (s. 52-53)

Dzięki muzyce bezruch i marazm wśród rekrutów nagle przemienia się we wzmożone zainteresowanie rzeczywistością na zewnątrz oraz w formę zaskakującego dynamizmu. Natomiast dla feldfebla przeczulonego w tej kwestii zdarzenie to przybiera pozór buntu. I rzeczywiście – ten gwałtowny ruch całej grupy mężczyzn ku oknom można uznać za wyraz ich specyficznej niezgody na zaistniałą, krępującą ich dosłownie i w przenośni sytuację. Szukają oni bowiem sposobu wyzwolenia się z narzuconego odgórnie obowiązku. Chcą wyjść z zamkniętego pomieszczenia. Jest to jednak niemożliwe. Dlatego to muzyka niejako może przyjść do nich, aby znanymi dźwiękami wypełnić przestrzeń realną i sferę ich myśli. Dzięki

³⁶⁷ Tenże, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 701.

temu stojący przy oknach przyszli żołnierze w pewnym sensie rzeczywiście zjednoczą się przeciwko feldfeblowi, ponieważ z radością będą słuchać granej przez skrzypka melodii.

Prus wzmacnia siłę oddziaływania muzyki poprzez wskazanie jej werbalnego (i tekstowego) odniesienia. A ponieważ wiadomo powszechnie, iż zasygnalizowane w dwuwersie poszukiwania rozkoszy w wojsku mogą się zakończyć wyłącznie fiaskiem, grupę przekonanych o tym fakcie stanowią poborowi i skrzypek – Jasiek. Feldfebel natomiast pozostaje z boku – jeszcze odizolowany od rekrutów zasłuchanych w muzykę niepozornego grajka.

Jednak narrator nie pomija w deskrypcji wrażeń dowódcy. Mimo bardzo poślednich gustów feldfebla to właśnie oficera autor czyni podmiotem nadzwyczajnego przeżycia związanego z muzyką:

I tak melodia szła za melodią, pieśń za pieśnią, a zdziwiony feldfebel przypominał sobie każdą z nich. Lecz nie tylko to go zastanawiało. Stary skrzypek wydobywał niekiedy tak szczególne dźwięki, że feldfebla dreszcz przechodził. Nieraz przecie słyszał on orkiestry kilku pułków, nigdy jednak nie obity mu się o ucho tak przejmujące tony, które, zdawało się, że kłują pierś i wciskają się aż na dno serca. (s. 54)

Orfeusz wcielony, jak można by nazwać skrzypka, nawiązując zresztą do tytułu trzeciej części *Ech muzycznych*, to człowiek niepozorny, ale przemyślny – pragnie pomóc mężczyznom w niedoli. Nie brakuje mu więc empatii. Jednak wierzy on także w siłę swej muzyki, jest bowiem przekonany, że dowódca, chociaż jest uznawany za zaciętego i srogiego, pozwoli mu grać dla żołnierzy. Ponieważ dzieje się tak rzeczywiście, feldfebel sam ma możliwość doświadczyć niezwykłych właściwości muzyki Jaśka.

Ta niesamowita gra charakteryzuje się bowiem niedostępną w inny sposób, nadnaturalną zdolnością poruszania najgłębszych pokładów ludzkich serc, które z wyboru czy z konieczności (tak jak dusza żołnierza) są dla przełożonych, podwładnych czy postronnych zazwyczaj szczelnie zamknięte. Mając dostęp do najtajniejszych uczuć i wspomnień, bez trudu może ona wywoływać intymne przeżycia i sugestywne obrazy³⁶⁸. Ale dla człowieka przyzwyczajonego wyłącznie do spełniania cudzych rozkazów, do kurczowego trzymania się regulaminu i do racjonalnych, ale bliskich zwierzęcym, automatycznych odruchów tego rodzaju odczucia są czymś zadziwiającym, a może nawet niebezpiecznym czy zdrożnym:

³⁶⁸ Tamże, s. 656.

Feldfebel zdziwił się. Jak to może być, ażeby jeden brudny i brzydki człowiek od razu ożywił całą gromadę? Nawet płaksiwy mieszczanin rozruszał się, nawet wyżółkły Moszek Bizmut począł się uśmiechać.

- Ej, w tym coś jest!... — mruknął podejrzliwie feldfebel zapytując się w duszy, czy nie należałoby spędzić grajka.

[...] Rekruci wciąż śpiewali [...]. (s. 56)

Okazuje się więc, że z jednostek wywodzących się z odmiennych środowisk, a w związku z tym niezdolnych do zbudowania wspólnoty – prędko konstytuuje się grupa mężczyzn, których łączy siła muzyki. To właśnie ona, jak pokazuje Prus, powołuje do życia ludzką wspólnotę, jaka tworzy się w życiu bohaterów w momencie znaczącym. Uobecnia się ona w przeżywaniu wspomnień, a nawet w myśleniu o sprawach zakazanych, o których w wojsku mówić, a nawet myśleć nie było wolno. Według nowelisty muzyka charakteryzuje się więc siłą stwórczą, która przemienia i jednoczy ludzi.

W tym kontekście wyjątkowo interesująca wydaje się postać feldfebla, którego niezwykle dźwięki wyrywają z błędnego koła wykonywanych na rozkaz, rutynowych czynności:

[...] feldfebel już nie rozumiał słów. Uwagę jego pochłonęły owe szczególne tony skrzypców, których mnożyło się coraz więcej. To nie były dźwięki martwego instrumentu, ale płacz, westchnienia, żal, tęsknota wydobywające się z ludzkiej piersi. On się z tym niegdyś znał, ale kiedy?... Może, gdy był podoficerem?... Nie, jeszcze dawniej, wówczas gdy sam dziecinnym głosem śpiewał te pieśni. (s. 54)

Pod wpływem lirycznych tonów skrzypiec dzieje się zatem coś niebywałego – żołnierz w carskiej służbie, o czym przecież Prus nie mógł napisać wprost, mimowolnie powraca myślą do dzieciństwa i do swojej narodowości – pewnie polskiej, a może innej, rozmytej wówczas w potężnym państwie rosyjskim. Tę niesamowitą przygodę bezimiennego feldfebla podsumowuje obraz wywołany w jego wyobraźni przez muzykę:

I stała się rzecz niezwykła. Ten kamienny człowiek, który nigdy nie marzył, w tej chwili uległ przywidzeniu. Znikły mu w oczach koszary i rekruty, a na ich miejsce rozciągnęła się łąka oświetlona majowym słońcem. Poznaje krętą rzeczulkę i las na wzgórzu, i bydło szczypiące trawę. Oto krowa jego matki, biała w kasztanowate łaty. Oto gromada wiejskich

pastuszków, a między nimi... on sam!... Nie myli się, to on, w szarym słomianym kapeluszu i granatowej kamizeli. (s. 56)

Grana od serca melodia skrzypiec przenosi dowódcę w lata dziecięce i sprawia, że widzi on siebie wśród gromady pasterzy jako dziecko³⁶⁹. Jakkolwiek służba bez wątpienia nie jest czasem przeżywania nastrojowych wahań, lecz stanowi przestrzeń respektowania, wykonywania oraz wydawania rozkazów, obraz ten jest rzeczywiście na tyle sugestywny, że jego sile feldfebel nie potrafi się przeciwstawić³⁷⁰.

O słabości wojskowego, a o zwycięstwie muzyki grajka dobitnie świadczy puenta tego obrazu. Dowódca słyszy pieśń, którą żegnano jego samego, gdy odchodził kiedyś do armii. Sytuacja zatem, dzięki stwórczej i przemieniającej sile muzyki, ulega osobliwej transformacji, gdyż ten, kto zwykle dowodził rekrutami, nagle staje w położeniu charakterystycznym dla nowo powołanego.

Autor stawia więc doświadczonego żołnierza przed koniecznością odbycia kolejnej walki, lecz zapewne jednej z najtrudniejszych – bo wiedzionej samotnie, bez użycia broni – psychomachii:

Istotnie, przypomniał sobie, że już raz ukazywały mu się podobne widma, gdy miał tyfus. Wówczas jednak robiło mu to przykrość, a dziś przeciwnie — serce jego nappełniała dziwna mieszanina radości i żalu. [...]

- Boże, mój Boże!... — szeptał ciężko dysząc.

Lzy cisnęły mu się do oczu, westchnienia rozsadzały piersi, ale tylko dławił się nimi, bo nie mógł zapłakać. (s. 56)

Tym niemniej Prus kreuje rzeczywistość trzeciej części *Ech muzycznych* w taki sposób, aby nawet feldfebel okazał się (dzięki muzyce) bohaterem zwycięskim. Wprawdzie nie wyraża on swoich uczuć *explicite*, ale zyskują one swoje ujście – w jednorazowym, ale realnym – czynie:

Feldfebel zawahał się, lecz po chwili zawołał policjanta i nie patrząc mu w oczy rzekł:

- Przyprowadź baby do tych okien. Niech się nacieszą rekruty.

³⁶⁹ Zob. E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 488-500.

³⁷⁰ Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 101.

Potem mruknął do siebie.

- On czort, ten skrzypek, on umie zaklinać duchy... On mnie matkę moją rodzoną pokazał i naszą Wólkę... Boże, zmiłuj się! — dodał żegnając się. (s. 57)

Okazuje się, że nieuchwytnie, lecz mające w noweli swój realny wydźwięk, właściwości muzyki Jaśka decydują o zmianie usposobienia dowódcy. To właśnie muzyka jawi się tu jako siła sprawcza powodująca drobny, ludzki gest żołnierza, który wszak od początku prezentowany był z perspektywy najtrudniejszej strony swego charakteru. Jego przemiana mogła się więc wydawać wysoce wątpliwa. Mimo tego jednak do niej dochodzi.

W tym miejscu warto więc wspomnieć, iż do kreacyjnej siły muzyki nawiązuje autor *Bohaterów: czci dla bohaterów i pierwiastka bohaterstwa w historii*, mówiąc o tym, że to właśnie tworzenie (nawet czegokolwiek) stanowi najwyższą wartość życia na ziemi³⁷¹. Pozwala bowiem człowiekowi osiągnąć osadzoną między teraźniejszością a nieskończonością nieśmiertelność:

„Niedola Człowieka pochodzi [...] z jego Wielkości - z powodu, że w nim się zawiera Nieskończoność, której przy całej swej przebiegłości nie jest w stanie pogrzebać zupełnie pod Skończonością. (...) Nie bądź już dłużej Chaosem, ale stań się Światem, a choćby Światkiem.

[...] Produkuj ! Produkuj ! Choćbyś mógł tylko wydać z siebie najlichszą, nieskończenie malutką część Płodu jakiego, produkuj ją w imię Boże! Jest to najwyższa wartość, w tobie zawarta - wydobądź-że ją! Do dzieła! Do dzieła! Jakiegokolwiek zajęcie znajdzie sobie twa ręka, pracuj nad nim z całej siły. Pracuj, póki trwa to, co nazywają Dziś, albowiem Noc się zbliża, w której nikt nie będzie mógł pracować”³⁷².

Nieświadomie skrzypek wciela więc w życie przesłanie zawarte w przejmującym wołaniu z przeszłości profesora z *Sartor resartus* Thomasa Carlyle’a. Jednak kreacyjnej, przemieniającej siły muzyki Jaśka można też przypisywać pewien wymiar odniesień mitologicznych czy nawet nadprzyrodzonych. Jan Tomkowski, kończąc swoje rozważania na temat motywów onirycznych w twórczości Prusa, widzi tę kwestię jeszcze inaczej. Stwierdza on bowiem optymistycznie:

³⁷¹ Zob. A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, wstęp i oprac. E. Paczoska, Warszawa 2002, s. 107-108.

³⁷² T. Carlyle, dz. cyt., s. 100.

Także i ten sen wprowadza jakąś drobną zmianę w urządzeniu wszechświata, powoduje gest życzliwości, dobroci, gest po prostu ludzki. Echa muzyczne to jeszcze jeden argument na rzecz tezy, że pod wpływem snów możemy się przeobrazić, obudzić to, co w nas najlepsze, wydobyć stłumione uczucia czy pragnienia.

I tak niewiele do tego potrzeba.

*Czasem wystarczy melodia skrzypiec*³⁷³.

Jednak nie dość na tym. Jeśli by spojrzeć na ten epizod z jeszcze bardziej ogólnej perspektywy, bez wątpienia można by go uznać nie tylko za oniryczną wizję odznaczającą się niezwykle siłą sprawczą. Naddatkiem, który ów ogląd mógłby pogłębić, byłoby określenie opisanej przez nowelistę sytuacji w kategorii metafory. Wówczas gra *Jaśka-skrzypiciela* stanowiłaby formę odniesienia do wymiaru uniwersalistycznego, który wykracza poza i ponad jednostkową egzystencję.

W sposób bliski powyższemu rolę muzyki widzi Eugene Minkowski. On także ujmuje jej znaczenie bardzo szeroko. Poglądy fenomenologa celnie interpretuje Marcin Polak, mówiąc:

*Vers une cosmologie jest zbiorem esejów filozoficzno-poetyckich, w których metafizyka witalistyczna wyrażona jest przy pomocy metafor sensualnych. Szczególne znaczenie przypada metaforom słuchowym (pojawiającym się często również u innych autorów, np. u Bergsona, Bachelarda czy Levinasa). Dla Minkowskiego życie rozbrzmiewa w otoczeniu, które ogarnia istoty ludzkie i w nich r e z o n u j e. Ten głęboki rezonans łączy je ze światem (poprzez otoczenie)*³⁷⁴.

W żelaznej obręczy tajemnicy

Orzeszkowa w *Wielkim* poświęca sporo miejsca muzyce i jej wpływowi na życie genialnego (również jak w *Echach muzycznych*) skrzypka. Geniusz artysty manifestuje się przede wszystkim w niezwykłym stosunku do instrumentu:

³⁷³ J. Tomkowski, *Sennik Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993, s. 130.

³⁷⁴ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 130.

Skrzypce były mi kąpielą z wina i promieni, ich struny niemi, na których podnosiłem się wysoko nad pospolitość. One mi były mennicą królewską, butami stumilowymi, rogiem obfitości, sypiącym rozkosze różnorodne. (s. 105)

Juliusz jako niedościgniony skrzypek czuje się władcą ciał i dusz zachwyconych słuchaczy. Dlatego jego sława wydaje się nie mieć granic. Ale obok niej w artyście pojawia się pycha i przekonanie o własnym, kapłańskim posłannictwie związanym ze sztuką.

Bohater bowiem umie uważnie obserwować i cenić władzę nad słuchaczami, jaką dają mu skrzypce:

[...] byłem wielki, posiadałem rozkosze sztuki, sławy i — władzy. Bo sztuka moja czyniła mię mocarzem nie tylko duchów, ale i ciał ludzkich. Z estrad, na których grywałem, przypatrywałem się metamorfozom i bawiłem się ich wywoływaniem. Nikt nie pozostawał do końca gry mojej takim, jakim był u jej początku. Tony moich skrzypiec rządziły grą mięśni, kurcząc je do płaczu i rozciągając do uśmiechów; rządziły obiegiem krwi w żyłach, rzucając ją do twarzy lub skupiając w sercach, z czego powstawały rumieńce rubinowe i błądzące opłatki. Młodzieńcy wąтли i pochyli pod zaklęciem tych tonów przybierali postawy bohaterskie, mężom surowym dziecięce łzy ciekły przez palce, którymi zasłaniali oczy, kobiety z ciałami i duszami w gorsetach drżały w spazmatycznych płaczach i śmiechach. Były takie, które mdlały. (s. 111)

Juliusz mówi tu nie tylko o poczuciu władzy nad ludźmi podległymi mu poprzez słuch, (a *de facto* poprzez muzykę), ale także wspomina o kuszącej go (i wykorzystywanej przez skrzypka) możliwości igrania z ich uczuciami. Gdyby nie rozwiązanie losów geniusza, który spektakularnie traci swoją potęgę, można by go nawet nazwać artystowskim wcieleniem *Deus ridens*. Orzeszkowa jednak tylko nieznacznie podsuwa czytelnikowi tego rodzaju odczytanie. Władza skrzypka wydaje się rzeczywiście absolutna, a jego wpływ na słuchaczy bezmierny, gdyż zdaje się on mieć możność wydobywania na jaw najskrytszych uczuć.

Jednak pożąda on więcej. Pragnie bowiem wznieść się ponad doznanie nadzwyczajnej mocy. Dlatego wykonuje krok, który dzieli jego momentami niefrasobliwą władzę nad duszą i ciałem publiczności od okrucieństwa mające

go w pełni realny wymiar. Wówczas — będąc na scenie, staje się swoistym obrazoburcą, ponieważ mimo celebrowanej przez siebie sztuki nie chce uszanować ludzkiego cierpienia. Kiedy bowiem jedna ze słuchaczek magnetyzującej gry Juliusza mdleje, on nie

przerywa frazy choćby na moment i bez jakichkolwiek oznak współczucia błyskotliwie (lecz bezdusznie) zmierza do finału wirtuozowskiego koncertu:

Kiedy raz wynoszono z sali taką zemdloną, suknią jej zamiotła ziemię prawie u stóp moich, a włosy wymknąwszy się z więzów spłynęły strugą czarnego jedwabiu i pereł. Ale nikt poruszeniem żadnym nie zerwał czaru, od którego to serce na chwilę bić przestało, i nad salą upalną, od świateł gorejącą, jak świątynia cichą, gra moja upojona i upajająca ani na mgnienie oka unosić się nie przestała, aż gdy umilkła, tłum zagrział oklaskiem nieskończonym, wściekłym, zmieszanym, już nie z krzykiem, ale z rykiem piersi, które w jednym, lecz bez końca powtarzanym słowie: brawo! wyrzucały z siebie część namiętnej burzy. (s. 111-112)

Pisarka sugeruje, że posiadanie klucza do tajemniczego skarbcza muzyki, jaki dzierży w dłoni tylko genialny wykonawca, nie predestynuje go do miana człowieka w pełni szlachetnego. Jego doskonałość jest bowiem pozorna, gdyż artysta nie potrafi współczuć bliźniemu, który (choćby nawet nieświadomie) cierpi z jego powodu lub z przyczyny jego sztuki. Stąd też brak w skrzypku litości, którą zastępuje – w obliczu tego poruszającego zdarzenia niegodna wrażliwego człowieka i genialnego wykonawcy – wielka satysfakcja z aplauzu publiczności. Audytorium bowiem nie śmie przerwać skrzypcowego misterium, dając się ponieść zaślepienemu uwielbieniu solistycznego talentu, lecz również obojętności dla zwyczajnej kobiety.

Zatem autorka ukazuje klęskę ubóstwianego przez tłum geniusza, drwiąc z jego mniemanej wielkości. Nie rezygnuje natomiast z zaprezentowania sztuki jako drogi do absolutu, do pierwiastka duchowego, czy może po prostu do czegoś, co nie przemienie:

W ciszy głębokiej rozległy się dźwięki zegara miejskiego, basowe, przeciągłe, oznajmijające poranną już godzinę. Wsluchiwałem się w nie jak w uroczyste, odległe wołania czegoś dalekiego: czasu? Przestrzeni? Gwiazd niknących? Boga? Kto mię woła? Dokąd? Nie wiem. A jednak od ziemi i nieba woła mię ku sobie coś wiecznego, nieskończonego, nieskażonego. Uczułem tęsknotę palącą, rwącą... rzuciłem się ku skrzypcom. (s. 148-149)

Rozważania nad sytuacją artysty w świecie oraz esencją i rolą sztuki w ogóle, jakie Orzeszkowa umieszcza na początku utworu, urywają się, bo raptownie przysłania je mroczny, zamglony obraz pokoiku hotelowego. Rozświecła go tylko migotliwy blask lampy naftowej. Słuch szczególnie wyczulony i rejestrujący każdy dźwięk leżącego w gorączce bohatera

uderza przede wszystkim nienaturalnie wyolbrzymiony, chaotyczny zgiełk miasta tętniącego życiem. Jego węch rozróżnia tylko odrażającą woń lekarstw.

Z czasem skrzypek uwielbiany niegdyś przez publiczność odkrywa, że nie może wydobyć z krtani głosu, a dla bohatera zwracającego szczególną uwagę na sferę dźwięków jest to tym bardziej bolesne. Ten przejaw niemocy zmusza go do spojrzenia z dystansu na dotychczasowe, mimo wszystko bezrefleksyjne, jałowo obracające się wokół muzyki życie.

Orzeszkowa więc stawia przed Juliuszem wyzwanie daleko większe niż te, jakie przynosiła mu pełna sławy codzienność. Każe mu bowiem przyjrzeć się tkaniu gobelinu rzeczywistości od odwrotnej strony – z której tworzy się ścieg pozbawiony uroku integralnego dzieła. Bohater zostaje nagle postawiony w sytuacji egzystencjalnej pułapki. Jego fizyczność przypomina mu bowiem o sobie w sposób najbardziej okrutny z możliwych:

W przerażeniu ogromnym, w grozie, od której włosy na głowie powstają, krzyczę, że odebrano mi rękę i że muszę ją wynaleźć, odebrać, odzyskać... (s. 115)

W opowiadaniu pisarka stawia także pytania z rodzaju tych najbardziej fundamentalnych. Pyta mianowicie, co lub kto decyduje o końcu ludzkiego życia, jeśli nie jest to Bóg? Juliuszowi tę istotnie trudną do rozstrzygnięcia kwestię do pewnego momentu przysłania muzyka i wszystko, co się z nią wiąże, gdyż bezustannie absorbuje ona sobą umysł skrzypka.

Ale chory na tyfus nagle zauważa, że nie może władać już prawą ręką zawsze trzymającą smyczek. Tym samym odchodzi w niebyt ideał sztuki, któremu poświęcił życie:

Trochę tylko, trochę podniosłem ramię ze smyczkiem, i więcej nie mogłem. Przesunąć go po strunach w całej długości nie mogłem. Palcami przebiec po strunach nie mogłem. Boże wielki! Może to już atrofia!... Może już nigdy... Zatrząsały się przede mną ze stukiem przeraźliwym wrota ideału mego... Był mi jedynym. Innych nie mam, nie znam, żadnego już nie mam, takim... wielki! (s. 149)

Udziałem Juliusza staje się więc niezmiernie bolesna, poniekąd paradoksalna sprzeczność, chociaż w tej sytuacji również oczywistość – wprawdzie może on pozostać człowiekiem, ale nie wolno mu być już artystą. Toteż okazuje się, że sztuka, a w szczególności muzyka, nie chroni przed żadnym z egzystencjalnych wyzwań, takich jak ludzka potrzeba miłości i bliskości, choroba i samotność. Bohater mówi:

Byłem sam. Wielkość moja była samotną. Uwielbiony przez świat cały, byłem zupełnie sam. Artysta posiadał serc mnóstwo, człowiek ani jednego. Artysta posiadał sztukę; człowiek nic. Gdy pomiędzy artystą i sztuką stanęło nieszczęście, co pozostało człowiekowi? Wielkość? Nie; to artysta był wielkim; człowiek nie dbał o to, jakim był, ani jakim jest przeznaczenie jego, ani co miał z sobą na drogę pełną jam, z jedną najgłębszą u końca. (s. 149)

Skrzypek ubezwłasnowolniony przez podstępłą chorobę pozostaje więc w sytuacji duchowego impasu, w poczuciu beznadziei – wątpiąc w sens swojego istnienia. Wygłos noweli nie rzuca wprawdzie światła na zawilść ścieżek człowieka na ziemi, ale zachęca do refleksji nad systemem kryteriów, jakie zwykle przykłada on do własnej egzystencji. Choć muzykę, podobnie jak Prus, Orzeszkowa postrzega jako klucz do sezamu ludzkich serc, bogactwa, władzy i sławy, w opowiadaniu nie przypisuje jej wyjątkowych właściwości ocalających jednostkę.

Odbierając Juliuszowi tak upragnioną możliwość grania na ukochanym instrumencie, autorka wpisuje go w figurę wiecznego niespełnienia, które nigdy już nie pozwoli bohaterowi na emocjonalne zakotwiczenie w tak przychylnym niegdyś dla niego świecie. Nie znajdzie on także oparcia ani w obcej mu religii, ani w nauce, w obliczu której jest dyletantem, ani nawet w wiernej miłości ukochanej kobiety.

Co ciekawe, w dyskusji lekarza z Juliuszem pada znamieny passus. Wypowiada go medyk, który zdrowym rozsądkiem próbuje wyleczyć rozgoryczenie bohatera niemogącego się pogodzić z przemijaniem i pesymizmem:

Z dala od majestatów wszelkich! Wiekuistość to majestat. Kto próbuje patrzeć w twarz słońcu, oślepnie. Kto nie wołany nawija się pod rękę mocarzowi, może berłem w łeb dostać. Po co? Człowiek jest istotą ograniczoną w środkach swoich i musi mieć do czynienia tylko z rzeczami ograniczonymi. Jesteśmy otoczeni żelazną obręczą tajemnicy i powinniśmy powiedzieć sobie raz na zawsze, że nigdy jej nie przekroczymy. Nie walczmy z nieprzewyciężonym. Mamy i bez tego dość roboty. (s. 121)

Zatem pisarka – jako wciąż aktualne – pozostawia tylko słowa lekarza, który zamyka usta Juliuszowi – rozgoryczonemu i dziwiącemu się zrządzonom losu człowiekowi, już nawet nie artyście. Puenta utworu bowiem nie rozjaśnia mroków, w jakich znalazł się nagle geniusz smyczka.

W ciszy utraty

W trzeciej części *Ech muzycznych* i w opowiadaniu *Wielki* autorzy wiele uwagi poświęcają artyście, jego miejscu w świecie, a przede wszystkim uprawianej przez niego sztuce. Tym niemniej noweliści przewidzieli w nich również przestrzeń na wybrzmienie ciszy. To ona właśnie, poza muzyką, wyzwala w ludziach nowe, niedoświadczane przedtem uczucia, czy stanowi po prostu płaszczyznę refleksji.

Nowo powołani do wojska z uliczek miasta i rynku wchodzą do zamkniętego, zupełnie wygłuszonego pomieszczenia. Wewnątrz nie ma nikogo – to właśnie oni są predestynowani do zagospodarowania obcego miejsca. Mimo tego jednak rodzi się w nich jakaś, podsycana ciszą bariera:

Minąwszy ciemny i pelen wybojów korytarz rekruci znaleźli się w dużej izbie o trzech zakratowanych oknach. Stało tu kilka ławek, a wzdłuż ścian leżała słoma przygotowana na noclegi; na kominie płonął ogromny ogień i oświeślał szarą wilgoć murów; powietrze było surowe i przejęte dymem.

Tu weszli rekruci i nagle — zatrzymali się jak odurzeni. Może podziałała na nich cisza, do tej bowiem izby nie dochodził żaden głos z rynku. Stali długą chwilę, przysłuchując się w milczeniu, uśmiechy znikły im z twarzy, głowy pochyliły się; potem zaczęli nawzajem spoglądać po sobie, zdziwieni i zakłopotani.

Ubogi szlachcic rzucił burkę na słomę i legł na niej przymykając oczy. Jeden z mieszczan odwrócił się do okna, oparł na kracie głowę i cicho płakał. Chłopi, oglądając się na wszystkie strony, zasiedli ławy i poczęli szeptać.

- No, cóż tak ucichliście? Na ulicy to chwaty, a w koszarach baby!... Wstyd!... (s. 45-46)

Ludzie instynktownie milkną, wyczekując nieznanego, które ma nadejść, jak przeczuwają, w równie nieoswojonych okolicznościach. Nie zbierają się jednak w zwartą grupę (ku łatwiejszej obronie), lecz rozpraszają się – niepewni i skonfundowani właśnie ciszą. Wtedy to zaznaczają się nierówności stanowe, a wszystko inne wydaje się raczej dzielić niż łączyć.

Mężczyźni są także oszołomieni obszernością pomieszczenia i blaskiem ognia, które stanowią przeciwieństwo ciasnego i mrocznego korytarza prowadzącego do sali. Rekruci

zamknięci w tej murowanej klatce z zakratowanymi oknami mogą się czuć podobnie do dzikich zwierząt, na których wyższa instancja postanowiła wykonywać eksperymenty.

Jednak to właśnie cisza poprzedza w noweli zaskakujący i rozpraszający milczenie muzyczny seans. To ona również wydaje się być równoznaczna ze złowrogimi wyrokami przeznaczenia czy historii – tak jednostkowej jak narodowej. Garstka rekrutów odpowiada na ich przecucie szeptem, który choć w pewnym stopniu zagłusza uporczywą i tak trudną do zniesienia pustkę.

Z kolei w *Wielkim* cisza jako motyw znaczący pojawia się wtedy, gdy bohater ma czas na rozmyślanie:

Leżę w ciszy ustawicznej, bo towarzystwo ludzi jest mi wzbronionym, i w nieruchomości prawie zupełnej, bo siły nie wracają mi dość długo. Tylko mózg pracuje, zrazu z trudnościami, z przerwami, potem coraz łatwiej i ciąglej. (s. 117)

Cisza stanowi tu zatem jedynie prelude do znaczących rozmyślań, dla których jest swoistą ramą. Gdy leży, nieruchomy, z konieczności wykorzystuje ten czas na milczenie, a z chęci – na rozmyślanie. Są to refleksje człowieka, który prędko dojrzał, a nawet można by powiedzieć, przekroczywszy rozwojem miarę własnego wieku, wewnątrznie przejrzał – przepełniony żółcią i goryczą. Jego artystyczna egzystencja nagle utraciła oparcie w sztuce, która była przecież dla Juliusza esencją życia:

Nieskończenie mały bakcylus, przelotny wiatr, bezmyślny przypadek — trój-przymierze, które o mało nie pogrzyzło w nicość mojej wielkości. A jeżeli tym razem jeszcze tego nie uczyniło, może uczynić lada dzień, lada rok, albo wyręczy je w tym jaka inna, równie dostojna spółka. (s. 117)

Wprawdzie bohater ma jeszcze nadzieję na odwrócenie złej passy, ale jest ona niestety płonna. Cisza bowiem nie pełni tutaj roli choćby chwilowego wytchnienia, lecz niejako podsyca następujący w nim później wybuch namiętnej niezgody na stan rzeczy dramatycznie niekorzystny dla przegranego artysty.

Natomiast w obu utworach dźwiękowa pustka odgrywa rolę swoistego, wieloznacznego ekwiwalentu straty, ponieważ wszyscy bohaterowie tych opowiadań tracą wiele. Rekruci nigdy nie powrócą do życia sprzed powołania do armii – przez co w pewien sposób zostaje im odebrana niewinność. Tracą też kontakt z rodzinami, dostając za to w zamian niepewność, czy w ogóle powrócą do nich kiedykolwiek. Feldfebel, mimo że zyskuje

pełniejszą świadomość własnej przeszłości, definitywnie traci łączność z dawną swą postacią. Wie już bowiem, że nie wolno mu płakać. Jednak strata ta pozwala mu równocześnie na (choćby nawet krótkotrwałą) przemianę widoczną w stosunku do żołnierzy.

Z kolei Juliusz w ciszy zyskuje świadomość ogromu swej straty i dojrzewa do buntu. To również całkowicie wygłuszona przestrzeń czasu może dopiero przynieść nadzieję, która najpierw musi obumrzeć w zetknięciu z chorobą i z okrutną rzeczywistością kalectwa, aby móc zaistnieć, a potem wydać życiodajne owoce.

Aneta Mazur i Jan Tomkowski interesująco podsumowują klimat *Wielkiego Orzeszkowej*, ale i po części Prusowskich *Ech muzycznych*. Oprócz muzyki i ciszy jest w tych małych prozach miejsce na sporą szczyptę melancholii – nieuleczalnej tęsknoty za tym wszystkim, czego nie da się już nigdy odzyskać:

Postacie z różnych opowiadań Orzeszkowej [...] rozpamiętują swe cierpienie, zadają kłopotliwe pytania, bezskutecznie próbują na nie odpowiedzieć. Czy to ich wina? Nie wiadomo. Czas narzuca się w tych tekstach niczym powracająca fala, przeszłość zagraża niejednokrotnie teraźniejszości, odwraca uwagę od chwili bieżącej. Wobec minionego, często o wieczornej porze życia, zdawany jest rachunek. Ludzie podróżują na wspak i na przelaj w świecie swoich wspomnień, szukają czasu utraconego. Odkrywają paradoksalne procesy zachodzące na tarczach ich wewnętrznych, „psychologicznych” zegarów. Uświadamiają sobie nie tylko własną bezradność, ale i obcość w stosunku do materii czasu. Ogarnia ich raz po raz trudna do przezwyciężenia „fala melancholii”³⁷⁵.

Tak więc u Orzeszkowej znaczenia melancholii nie niweluje nic. Nie umniejsza go nawet scena dyskusji Juliusza z konsyliarzem, któremu autorka pozwala wejść w obręb świata przedstawionego noweli. Dzieje się tak, mimo że lekarza można w opowiadaniu uznać za uosobienie racjonalności, materializmu, a także niezmiennych i nieubłaganych praw rządzących ludzkim światem.

Refleksje pisarki bliskie są Bieńczykowskiej *Studni melancholii*:

Dla melancholii, jak ją widzę, nie chcę szukać ulgi, terapii, czy bogactwa w duchowym przeobrażeniu, które wyprowadza nas siłą tej czy innej wiary poza jej obręb. [...] Wolę melancholię, gdyż pozostaje tu nisko w świecie, który widzi alegorycznie; gdyż nie odnajduje

³⁷⁵ A. Mazur i J. Tomkowski, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późniejszych utworach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachórza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992, s. 148.

*straty, gdyż nie rozplywa się w przyptywie tożsamości, która każe nam tak bardzo być sobą, i tak bardzo się zajmować własnym kształtem i własnymi pragnieniami. Wolę ją, gdy miotana swoimi sprzecznościami szuka nieobecności, lecz dotyka ziemi. Pozostawiam ją wierną sobie, niezmienną, zamkniętą w swoim kręgu. W swojej studni [...]*³⁷⁶.

Zatem w nowelach Prusa i Orzeszkowej odczytywanie znaków rzeczywistości przez pryzmat muzyki nierozzerwalnie wiąże się z penetrowaniem najgłębszych rejonów ludzkiego wnętrza³⁷⁷. Niejednokrotnie okazują się one siedliskiem braku nadziei, pustki i samotności, co z przerażeniem odkrywają bohaterowie tych utworów. Tak dzieje się w Sienkiewiczowskim *Organiście z Ponikły*, ale tam autor rozkłada akcenty nieco inaczej. Jedynie szkicując możliwe tropy, skłania czytelnika do interpretowania tekstu z punktu widzenia problematyki egzystencjalnej. Nie czyni jej więc przedmiotem narracji, pozostawiając ją sferze domyślanej przez odbiorcę.

³⁷⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 135.

³⁷⁷ Zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.

Rozdział 2

Odchodzenie w śmierć w *Organście z Ponikły* Henryka Sienkiewicza

Wśród kontekstów

Organista z Ponikły Henryka Sienkiewicza to nowela dość słabo opracowana przez historyków literatury. W osobnych interpretacjach mało kto pamięta o tym utworze, mimo że Tadeusz Bujnicki uznaje tę małą prozę za szczytowe dokonanie w zbiorze drobnych utworów autora *Quo vadis* – określa ją nawet czułym i pełnym podziwu mianem *perelki*:

*Widać zatem dość wyraźnie, że nowelistykę pisarza po roku 1883 nie tylko przysłania powieściopisarstwo, lecz ustępuje ona i wcześniejszym krótkim utworom. Jej znaczenie jest więc przede wszystkim „dokumentarne”, ważne dla dziejów twórczości Sienkiewicza, mniej natomiast istotne jako niezależne literackie osiągnięcie. Niemniej i tutaj dostrzec można przynajmniej kilka tekstów wybijających się nad przeciętność. Wysoką rangę posiada niewątpliwie *Organista z Ponikły* [...] ³⁷⁸.*

Na utwór ten można spoglądać z dwóch punktów widzenia, z jakimi wiążą się z pozoru wykluczające się kierunki interpretacji. Z jednej strony jego domniemany, filozoficzny cel stanowić może poszukiwanie odpowiedzi na pytanie – co stanowi kwintesencję ludzkiej egzystencji? Ale pomimo dość zwartej konstrukcji nowela ta pozwala definiować, a następnie dookreślać zarówno zdecydowane, jak i wysoce niejednoznaczne odpowiedzi – często dezaktualizujące to pytanie. Widać więc wysoką wartość artystyczną tej małej narracji.

Jednak z drugiej strony – równie istotny wydaje się trop interpretacyjny skłaniający do odnajdowania w tym utworze jednego z głosów epoki na temat wiecznej sfery aktywności Tanatosa. Nawiązując do tego, Zofia Mocarska-Tycowa interesująco ukazuje funkcjonalizację motywu śmierci. Odnosi go bowiem do ogólnych przemian światopoglądowych epoki, które odzwierciedlała literatura lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku:

³⁷⁸ T. Bujnicki, *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. 4, Wrocław 1992, s. XCIV-XCV.

*Dopiero, rozwijając się, przemieniając się wraz ze swoją epoką, tracąc ową optymistyczną „młodość”, czyli starzejąc się - i konsumując rezultaty swojego filozoficzno-światopoglądowego rodowodu, dojrzewała ówczesna proza do podjęcia właściwej refleksji o śmierci. Znalazło to wyraz we wprowadzeniu do utworów bohaterów literackich wychowanych na materialistycznej bądź scjencyznej myśli filozoficznej, stających bezradnie wobec wszelkich problemów metafizycznych i zasadniczych pytań egzystencjalnych, wobec zagrożeń destrukcją i śmiercią*³⁷⁹.

Dlatego też wspomniana Sienkiewiczowska mała narracja w istocie wpisuje się w krąg fascynacji tanatologicznych odzwierciedlonych w literaturze i sztuce końca dziewiętnastego wieku³⁸⁰.

Obok *Bez dogmatu* Sienkiewicza – za jedno z ich najgłębszych świadectw słusznie uchodzić może debiut powieściopisarski Ignacego Dąbrowskiego *Śmierć*. Utwór ten tylko nieznacznie poprzedza powstanie i wydanie noweli o ostatnich chwilach życia organisty, gdyż kolejne fragmenty tego diarystycznego studium (*Śmierć*) pojawiają się sukcesywnie w „Bibliotece Warszawskiej” na przestrzeni 1892 roku³⁸¹.

Natomiast już rok później powieść Dąbrowskiego ukazuje się w wersji książkowej. Mamy więc do czynienia z frapującą zbieżnością związaną z ukazaniem się obu utworów. Łączy je właśnie rok 1893, kiedy to Sienkiewicz tworzy i publikuje pesymistyczne opowiadanie o muzyku z Ponikły³⁸².

Autor, gdy otwiera przed Kleniem świat przedstawiony noweli, na swej drodze twórczej pozostawia za sobą pracę nad *Bez dogmatu*, a na horyzoncie planów pisarskich z wolna pojawia się już *Rodzina Połanieckich*, a w dalszej perspektywie – *Quo vadis*. Dlatego to właśnie na płaszczyźnie ukształtowania procesu twórczego można postrzegać tę nieprzypadkową zbieżność tematyczną *Śmierci* i *Organisty z Ponikły*.

Jej szczegółowe, tekstowe świadectwo stanowić może wypowiedź Józefa Rudnickiego, jaką zapisuje on w swym dzienniku niemal na samym początku choroby, pod datą jedenastego marca. Wówczas przygląda się on podstawom swych przekonań o nieodwołalnym, egalitarnym końcu egzystencji każdego człowieka w ziemskim wymiarze:

³⁷⁹ Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 129.

³⁸⁰ Zob. T. Lewandowski, *Wstęp*, [w:] I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 39-40.

³⁸¹ Tamże, s. 11-13.

³⁸² Zob. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 184.

Żeby oni wiedzieli, co za odkrycie im zawdzięczam! Ja nie wiem, czy to prawda, nie wiem, czy warto myśleć o tym, ale muszę już myśleć.

Rzucili mi w mózg to nasienie śmierci i ja czuję, jak ono pomimo ciągłych zagłuszeń coraz bardziej urasta. Od wczorajszego dnia śmierć wisi nade mną, sen mi spędza z powiek, jest moją zmorą i ciągłym udręczeniem.

Każda myśl się od niej zaczyna, każda się na niej kończy i wokół czuję śmierć, śmierć i tylko śmierć³⁸³.

Dlatego – jak wynika z treści chaotycznych notatek (uszeregowanych w porządku chronologicznym, ale przede wszystkim ułożonych w kolejności narzucanej przez postępujący przebieg nieuleczalnej choroby) na przestrzeni dziennika obolały podmiot pierwszoosobowy szczegółowo opisuje i niejako kataloguje przejawy własnego umierania. Jako że w jego sytuacji stanowi ono powolny, wieloetapowy proces, narrator pragnie go przeżyć na tyle świadomie, na ile będzie to tylko możliwe.

Jak wiadomo, motyw ludzkiego umierania w każdej epoce stanowi przedmiot wzmożonego zainteresowania literatury i sztuki, więc nietrudno wskazać rozmaite nawiązania intertekstualne, jakie stykają się ze *Śmiercią* oraz *Organistą z Ponikły*. Jednakże warto poświęcić uwagę jednemu z nich – temu istotnie wyjątkowemu, czyli Prusowskiej *Kamizelce*. Sienkiewicz bez wątpienia dobrze ją znał, podobnie jak czytał zapewne *Śmierć* Dąbrowskiego.

Jednak relacja *Organisty z Ponikły* w odniesieniu do wskazanych wyżej dwóch utworów zasadza się na specyficznym przeciwieństwie. Polega ono na tym, że gestem przemilczenia autor *Bez dogmatu* zakrywa przed oczyma czytelnika chwile, w trakcie których na mroźnym pustkowiu osamotniony tytułowy bohater, półświadomie zamarza i powoli kona.

Natomiast Dąbrowski i Prus konsekwentnie koncentrują się na sukcesywnym podążaniu bohaterów drogą wiodącą ku śmierci. W odróżnieniu od Klenia, który umiera jako zdrowy człowiek (dla postronnych zupełnie niespodziewanie), obaj bohaterowie obarczeni druzgocącą diagnozą lekarską są w pełni świadomi obecności trudnej dla nich do zaakceptowania wyniszczającej choroby. Ponadto Rudnicki i urzędnik – dzięki samoobserwacji i autopsji – doskonale zdają sobie sprawę z uprzednio rozpoznanego przez nich nieuchronnego działania schorzenia pustoszącego ich organizmy.

³⁸³ I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 89.

Dlatego podczas lektury obu tak różnych, choć zbliżonych tematycznie utworów czytelnik ma możliwość towarzyszyć przygnębiającemu procesowi stopniowego wycofywania się ludzi nieuleczalnie chorych ze świata dostępnego tym w pełni zdrowym. Dzięki narracji tak wiernie wydobywającej kolejne przejawy systematycznej degradacji ludzkiej fizyczności – wraz z ubogim urzędnikiem i jeszcze biedniejszym od niego studentem – odbiorca ma także wyjątkową sposobność dostrzec szczególnego rodzaju, melancholijne, bolesne piękno ziemskiego życia – czy to żeganego, czy odchodzącego lub z konieczności porzucanego przez ludzi naznaczonych surowym wyrokiem losu.

Tym niemniej w obręb interpretacyjnego, tanatologicznego dyptyku złożonego z utworów Prusa i Dąbrowskiego Sienkiewiczowski *Organista z Ponikły* wnosi znaczące przesunięcie semantycznych akcentów. Trzeba podkreślić, że prozatorskie dociekania obu pisarzy w *Śmierci* i w *Kamizelce* opierają się na (skądinąd niedościgłej) analizie świadomego lub aspirującego do takiego miana pogrążania się w śmierci bohaterów zmagających się z chorobą.

Jakkolwiek fabuła Sienkiewiczowskiego muzycznego drobiazgu nie została przez autora pozbawiona opisu pewnych, fizycznych szczegółów wiążących się z ludzką śmiercią, punkt ciężkości rozważań zawartych w utworze bez wątpienia znajduje się w zupełnie innym miejscu. Kwintesencja wspomnianej zmiany jakościowej w zakresie fabuły dotyczy bowiem faktu, że z problematu umierania nowelista przenosi uwagę czytelnika na podobnie doniosły wymiar, jaki implikują właściwości samego życia.

Mam tu na myśli trudną do zniesienia wieloaspektowość egzystencjalnej klęski, którą pociąga za sobą nagły zgon człowieka będącego w sile wieku i z pozoru zupełnie zdrowego. Od ciężaru porażki (obok wszelkich trosk) zmarły jest już wolny. Z ogromem tego trudu muszą się natomiast zmierzyć bliscy pozostali przy życiu. Sienkiewicz wprowadza czytelnika w obręb wspomnianej klęski, dla narratora rezerwując funkcję pierwszego jej świadka, a odbiorcom powierzając role osób postronnych, lecz świadków równie istotnych.

Z tego powodu opowiadacz skupia się głównie na prezentowaniu realnych widoków wielbiciela panny Olki na własną, dobrą i spokojną przyszłość. Ponadto w żaden sposób nie podkreśla on tego, co w tułaczce wiejskiego grajka mogło być najbardziej dotkliwe czy upokarzające. Natomiast na przestrzeni tak krótkiego tekstu narrator poświęca wiele uwagi

niezwykłemu dniowi pełnemu rozbudzonych nadziei, który stanowi tak znaczną odmianę w szarej egzystencji wiejskiego muzyka³⁸⁴.

Nie bez przyczyny autor starannie kreśli w utworze pejzaż życiowych okoliczności napawających Klenia dobrze umotywowanym optymizmem. Aby uwydatnić ostrość tego obrazu, konsekwentnie unika dysonansu, jaki mogłaby wywołać sugestia ewentualnego niebezpieczeństwa zagrażającego życiu tytułowego bohatera. Dlatego redukuje świadomość zbliżającej się śmierci obecną od pewnego momentu w duszy oboisty do absolutnego minimum.

Co ciekawe, Sienkiewicz podkreśla wyjątkowość organisty mimo jego niepozorności, jakiej sprzyjają fizyczne cechy jego wyglądu, a do których należą: zbyt wysoki wzrost, nadmierna chudość, mogąca odstręczać czarniawa twarz i oczy o niezwykłym wyrazie. Oprócz tego potęgują ją: ewokowany bezdomnością, wiedziony przez grajka niejako nomadyczny tryb życia oraz związane z nim permanentne ubóstwo.

To ono stanowi przyczynę ewidentnego nieprzystosowania tytułowego bohatera utworu do efektywnego funkcjonowania w sferze pozamuzycznej, codziennej egzystencji. I tak ze słów narratora wynika, iż Antoni nosi lekkie, mocno podniszczone ubranie, które w najmniejszej mierze nie przystaje ani do uroczystych, radosnych dla muzyka okoliczności, ani bynajmniej nie odpowiada ukazanej w noweli wyjątkowo surowej, zimowej aurze.

Warto dodać, że nowelista wzmacnia wrażenie alienacji przyszłego organisty, modelując fabularne warunki pogodowe w taki sposób, aby stopień ich nieprzyjazności był wprost proporcjonalny do wyjątkowo mizernej kondycji materialnej Klenia. Stąd też zima przynosząca lekkomyślnym czy nieostrożnym śmierć grozi w opowiadaniu głębokim śniegiem i przeraża trzaskającym mrozem, który zawsze wzmacnia się pod bezchmurnym niebem i po zapadnięciu zmroku.

W sylwetce samorodnego artysty pisarz eksponuje wyjątkowe umiłowanie muzyki. Przejawia się ono wielorako, do czego nawiązują badaczki:

Kleń jest nieszczęśliwy tylko w oczach innych: sam nie ubolewa nad własnymi niepowodzeniami. Potrafi się cieszyć, potrafi być szczęśliwy, chociaż jest bardzo nieporadny w okazywaniu uczuć.

³⁸⁴ Zob. E. Kosowska i Z. Mokranowska, *Henryka Sienkiewicza Organista z Ponikły. Próba interpretacji* [w:] *Henryk Sienkiewicz. Biografia, twórczość, recepcja*, praca zbiorowa pod red. H. Ludorowskiej i L. Ludorowskiego, Lublin 1998, s. 116.

*Nigdy nie umiał bezwzględnie wykorzystywać życiowych szans, talent jest dla niego równoznaczny z potrzebą niesienia radości sobie i innym, jest wartością autonomiczną, której jako muzyk nie może spożytkować jedynie dla siebie. Miłość staje się źródłem wewnętrznej radości; bohater przeżywa ją na podobieństwo introspekcyjnych zachwyty dla piękna muzyki*³⁸⁵.

Pełniąc funkcję swoistego imperatywu, ukochana muzyka inspiruje swego wiejskiego adepta do grania prawie wszędzie i niemal o każdej porze, lecz także pozwala nie zważać Kleniowi na wiek, miejsce, w którym w danym momencie przebywa, jak również na liczbę i proveniencję grona jego słuchaczy. Artysta dzieli się przecież muzyką z każdym, gdyż to ona stanowi rzeczywisty sens jego samotnego życia.

Natomiast Julian Krzyżanowski odmiennie definiuje relację organisty względem sztuki:

*[...] sam zaś Kleń to nikt inny, tylko Janko, któremu udało się dorosnąć i nauczyć się grać na oboju i nawet organach, osobnik patologicznie rozkochany w muzyce, samorodny artysta, niezupełnie przystosowany do wymagań codziennego życia*³⁸⁶.

Trudno się zgodzić z tą nieprzychylną oceną, gdyż badacz widzi w tytułowym bohaterze noweli Sienkiewicza trochę niedorajdę, trochę wariata, a już na pewno jednostkę o skłonnościach patologicznych. Warto jednak spojrzeć na Klenia inaczej.

W opowiadaniu to właśnie muzyce zawdzięcza on najwięcej, gdyż w pewnym sensie stanowi ona dla niego niewyczerpane źródło zaspakajania niemal wszystkich tak skromnych potrzeb. To ona bowiem zjednuje mu ludzki podziw, dostarcza pieniędzy oraz również ona w niepojęty sposób czyni go mentalnym koryfeuszem wiernych w kościele w trakcie niedzielnej eucharystii. Ponadto gra na oboju zbliżyła go do ukochanej Olki, a wspólny śpiew pozwolił obojgu doświadczyć emocjonalnej bliskości.

Tak więc dzięki umiejętnemu zastosowaniu i doskonałemu połączeniu wymienionych wyżej zabiegów artystycznych pisarz pozwala wybrzmieć tego rodzaju słowom, których człowiek często nie potrafi lub nie chce wypowiedzieć, gdyż byłyby to tylko bolesne, pozostawione w pustce pytania retoryczne, jakie Opatrzność i tak pozostawiłaby bez jawnej, werbalnej odpowiedzi.

³⁸⁵ Tamże, s. 117.

³⁸⁶ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 335.

Na te tak istotne dla człowieka pytania pisarz również nie zna odpowiedzi mogącej ująć bólu czy ukoić żal. Jednak nowelą tą zachęca do refleksji. Jak się wydaje – to właśnie przemyślenia stanowią najdoskonalszą metodę przełamywania absurda i bezcelowości śmierci oraz powodowanego przez nią pesymizmu i braku nadziei.

Tym niemniej warto w tym miejscu przytoczyć ogólną interpretację Juliana Krzyżanowskiego, który na temat utworu niespodzianie stwierdza:

Opowieści jednak o jego [oboisty - AW] tragicznym zgonie nowelista odjął grozę, którą tchną losy Janka czy Marysi, ofiar złej woli czy głupoty ludzkiej; wrogiem organisty z Ponikły jest los, którego surowość łagodzi pieśń, towarzysząca ostatnim krokom Klenia, którego zsiniała twarz wygląda u zmarłego „jakby zdziwiona i zarazem jakby zaszuchana w ostatnią nutę piosnki: „Mój zielony dzban”. Podobnie akcenty, które potocznie nazywamy optymistycznymi, podzwaniają w noweli Płomyk (1909)³⁸⁷.

Nie wiadomo, czy to upływ czasu sprawia, że w tej noweli niełatwo się dopatrzeć optymizmu, a jeszcze trudniej uznać piosenkę o zielonym dzbanie za radosny finał życia muzyka. Można natomiast stwierdzić, że pewne interpretacje utworów literackich z biegiem lat niepostrzeżenie stają się przebrzmiałe i stanowią wówczas tło dla tych aktualnych – podobnie jak mrok wobec światła. Gdyby kiedykolwiek miało zabraknąć tego zróżnicowania, ich wartościowanie byłoby wszak niemożliwe.

Figury życia

Sienkiewiczowski, prozatorski drobiazg stanowić może literacki pomost łączący w niezwykle sposób doświadczenie śmierci z ludzkim poznaniem rzeczywistości przez pryzmat muzyki. W odniesieniu do tego utworu trudno nawet mówić o procesie umierania *sensu stricto*, gdyż śmierć spotyka Antoniego Klenia nagle.

W odróżnieniu od dziewiętnastowiecznych recenzentów Edward Pieścikowski w niekonwencjonalnym, lecz także rozczarującym pospolite gusta literackie zakończeniu małej narracji widzi jeden z powodów uzasadniających jej znaczną wartość. W związku z tym mówi:

³⁸⁷ Tamże, s. 335.

[...] zapytajmy już – o co właściwie chodzi? Przecież optymistyczny finał *Organisty z Ponikły* sprowadziłby tę nowelę do rzędu banalnych opowiadań, pozbawiłby ją głębszego sensu. Czyż z tego nie zdawał sobie sprawy krytyk tak wytrawny jak Tarnowski? Może i tak, ale właśnie dla niego (i jemu podobnych) był nie do zaakceptowania pesymizm utworu Sienkiewicza. Był nie do przyjęcia tym bardziej, że korespondował z modernistyczną w tym względzie modą - *Organista z Ponikły* powstał w połowie r. 1893³⁸⁸.

Mimo swej przygnębiającej wymowy zaskakująca, tragiczna kulminacja losów tytułowego bohatera pozwala narratorowi roztoczyć przed oczyma czytelnika pejzaż egzystencji utalentowanego, wiejskiego organisty. Autor umieszcza ją pomiędzy przeszłością a przyszłością, przez co sytuje realne poczynania muzyka-tulacza w ramach ascetycznego kontekstu fabularnego. Ewa Kosowska i Zdzisława Mokranowska mówią więc o utworze:

Ten krótki, kilkustronicowy tekst jest w zasadzie afabularny, gdy fabułę będziemy rozumieć najprościej jako zbiór zdarzeń połączonych w ciągi przyczynowo-skutkowe. Brakuje tu motywów, które organizowałyby wewnętrznie układ świata przedstawionego ku formule zdynamizowanej kompozycji.

Doprawdy, niewiele „dzieje się” w tej noweli. Nie ma tu zarysowanych konfliktów, akcję zaś można „streścić” w jednym zdaniu: Bohater idzie nocą z miejscowości A do miejscowości B, wspominając najszcześniejszy dzień swego życia, który właśnie minął, i zamarza w śniegu³⁸⁹.

Tak więc autor osadza historię *Klenia* na motywie wędrówki. Mimo że motyw ten w literaturze wydaje się nader wyeksploatowany, implikuje on wciąż nowe odczytania:

[...] teraz oto wracał drogą do Ponikły, po śniegu skrzypiącym, pod zorzę wieczorną.

Zbierało się na mróz, ale on o to nie dbał, tylko szedł coraz raźniej, a idąc, rozmyślał [...] i było mu ciepło. Szczęśliwszego dnia w życiu po prostu nie miał. [...] Po pustej, bezdrzewnej drodze, wśród łąk zmarzłych, pokrytych śniegiem, mieniącym się czerwono i niebiesko pod wieczór [...]³⁹⁰.

³⁸⁸ E. Pieścikowski, *Organista z Ponikły Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, K. Bartoszyńskiego i S. Sawickiego, wyd. 2, poszerzone, Warszawa 1979, s. 122.

³⁸⁹ E. Kosowska i Z. Mokranowska, dz. cyt., s. 120.

³⁹⁰ H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. 4, Wrocław 1992, s. 426. Dalsze cytaty według tego wydania.

Nie dość, że wspomniane wędrowanie można postrzegać jako metaforę ludzkiej kondycji, stanowi ono znaczące, lecz stonowane literackie tło dla pozornej treści organistowskiego życia. Istota jego złudności polega na tym, że zawartość tej egzystencji zamyka się wyłącznie w kręgu wspomnień oraz dotyczy równie ograniczonego zasobu nadziei i oczekiwań, jakie Kleń lokuje w przyszłości.

I tak narrator, rekapituluując dzieje rozkochanego w muzyce bohatera, w odniesieniu do minionych niedawno chwil stwierdza:

Pamiętał i rozpamiętywał wszystko, co się zdarzyło, więc i rozmowę z kanonikiem, i podpisanie kontraktu, każde słowo strycharza i panny Olki. (s. 426)

Ostatni dzień życia Antoniego Klenia okazuje się więc szczególny, mimo że nic nie świadczy o niedostrzegalnym nadchodzeniu ku niemu śmierci. Sienkiewicz podkreśla detaliczność pamięci, jaka pozwala bohaterowi sięgać myślą do minionych zdarzeń, które nie tracą ani na wyrazistości, ani na wierności mentalnego odwzorowania. Wspomniana drobiazgowość odnarratorskiej relacji sprawia, że pisarz osiąga efekt swoistego wstrzymania na moment fabularnego czasu. Dzięki temu czytelnik wraz z wędrującym bohaterem ma okazję skupienia uwagi na znaczących, ostatnich chwilach życia organisty. Stąd też Sienkiewicz kładzie tak wyraźny nacisk na uprzywilejowane miejsce niedawnych zdarzeń w pamięci ubogiego muzyka.

Z kolei w wyniku zastosowania tego zabiegu artystycznego pojawia się w tekście aura niezwykłości. Autor kreuje ją wokół najbardziej zwyczajnych zajęć, słów i gestów – mało oryginalnych z ogólnego punktu widzenia, lecz unikalnych, gdy spojrzeć na nie z perspektywy grajka-włóczęgi tak bardzo spragnionego stabilizacji równoznacznych z mentalnym wytchnieniem.

Natomiast pisarz poświęca jeszcze więcej miejsca rachubom przyszłego organisty dotyczącym tego, co ma niebawem nastąpić:

[...] [Kleń] miał się teraz nareszcie ustalić, osiąść w Ponikle i zacząć stateczne życie pod własnym dachem. Dom, ogród, sto pięćdziesiąt rubli rocznie, inne przy okazji zarobki, powaga osoby jakby na wpół duchownej, zajęcie na chwałę bożą, któż tego nie uszanuje? Niedawno jeszcze pierwszy lepszy Maciek w Zagrabi lub w Ponikle, byle siedział na kilku morgach, miał pana Klenia za hetkę pętłkę - teraz będą mu ludzie czapkowali. (s. 423)

Tak więc wskazane wyżej wzmianki narratora o przeszłych oraz o hipotetycznych, przyszłych losach muzyka można postrzegać jako aksjologiczną klamrę, którą Sienkiewicz spina wspomnienia i plany bohatera z fabularną, tak mało urozmaiconą rzeczywistością pokonywanej przez niego zaśnieżonej drogi.

W tym miejscu zasadne wydaje się przywołanie wartości implikowanych przez obrazy kreowane w utworze przez pisarza. I tak w pierwszej kolejności pojawiłyby się te uznawane zazwyczaj za najistotniejsze w życiu człowieka: miłość, bezpieczeństwo, dom, dostatek, zaufanie, szacunek i podziw zbiorowości, a wreszcie – własne, akceptowane, wysokie miejsce w hierarchii mikrospołeczności. Ale tego wszystkiego Kleń jeszcze nie zdążył osiągnąć. Tymczasem – zarysowawszy horyzont celów bohatera – autor każe mu przejść niełatwą drogę wiodącą ku spełnieniu marzeń – wydawałoby się już tak bliskich urzeczywistnienia.

Stąd też w modalnej ramie teraźniejszości pisarz redukuje istnienie tytułowego bohatera małej narracji do fabularnego minimum. Opiera się ono przede wszystkim na dwóch naprzemiennych czynnościach, ponieważ przemierzaniu przez Antoniego drogi z Zagrabia do Ponikły towarzyszy gra na oboju, jaką pragnie on przezwyciężyć monotonię samotnego stawiania kroku za krokiem.

Warto podkreślić, że miarowa jednostajność rytmu kroków oraz angażujący uwagę ich chrzęst przywodzą na myśl uderzenia ludzkiego tętna, jakie świadczy o istnieniu życia. Ale dynamika procesu egzystencji ujawnia się również w grze utalentowanego samouka na oboju. To przecież dzięki niej czytelnik wraz z wykonawcą ma wówczas możliwość słyszeć w indywidualnym imaginariu melodię instrumentu odzwierciedloną w strofach ludowych piosenek i dworskich pieśni przywoływanych w noweli.

Zimowa sceneria z samotnie tkwiącym na pierwszym planie muzykującym oboistą, przywodzi na myśl interesujące odniesienie muzyczne. W takiej roli można bowiem postrzegać grupę utworów przeznaczonych do solowego wykonania właśnie na tym dętym, drewnianym instrumencie, z fortepianowym akompaniamentem. Stanowią one stosunkowo mało znany obszar literatury fortepianowej autorstwa Roberta Schumanna. W obrębie tych niewielkich (czasem dynamicznych, a czasem lirycznych) kompozytorskich form nieustannie ścierają się dwa żywioły, co sprawia, że mogą się one z łatwością przeplatać i we wspomnianych utworach – i dzieje się tak w istocie.

Te części, w których fortepianowe, monumentalne akordy i pasaże towarzyszą niespokojnym, urywanym, solistycznym frazom oboju, odzwierciedlają pierwszy z nich. Natomiast drugi z Schumannowskich, muzycznych żywiołów przejawia się wtedy, kiedy refleksyjna i nastrojowa partia oboju tworzy harmonijną całość z kojącym, melodyjnym akompaniamentem. Fragmenty te odznaczają się wówczas ciepłą, brzmieniową kolorystyką.

Zatem łączność muzycznych odwołań romantycznych oraz Sienkiewiczowskiego *Organisty z Ponikły* opiera się na analogii, jaką można dostrzec w ich wymowie. Mimo że reprezentują one odrębne dziedziny sztuki, wyrażają głębokie przekonanie o przerażającej zmienności ludzkich losów, a także o tragicznym wymiarze ironii, której ofiarą w zupełności bezcelowo staje się w noweli tytułowy bohater.

Warto dodać, iż muzykę Schumanna w wielu miejscach charakteryzuje tonacja nastrojowa zbliżona do tej widocznej w małej narracji. Można więc odczytać w niej grozę, poczucie zagubienia i samotności, żal i rozgoryczenie, a prócz nich, przede wszystkim – niezrozumienie zła i śmierci wraz z zakrytymi przed ludzkimi oczyma znaczeniami decyzji Opatrzności.

Ale dzieło muzyczne od tego literackiego zawsze oddziela swoista granica. Wynika ona z przynależności każdego z nich do odmiennych kanonów artystycznych determinujących określone środki wyrazu. To właśnie dlatego utworowi muzycznemu zawsze jest bliżej do przekształcania idei w formie pozawerbalnej – *implicite*, podczas gdy w utworze literackim nośnikiem treści jest oczywiście słowo, czyli najprostsza droga do przekazywania treści *explicite*.

Sumując wyliczenie zbieżności łączących romantyczne kompozycje fortepianowe autorstwa Schumanna i małą narrację Sienkiewicza, warto zauważyć, że również ich konstrukcja zachęca do odnajdowania podobieństw. I tak pełne napięcia fragmenty utworów Schumanna i mroźną, nieprzyjazną atmosferę fabularną *Organisty z Ponikły* łączy znaczenie formalne, gdyż to one stanowią metaforę trudu ludzkiego życia.

Z kolei rozmyślanie Klenia o niedalekiej przeszłości i przyszłości w relacji do kontemplacyjnych odsłon kameralistyki Schumanna uwydatniających brzmieniowe atuty solistyczne oboju charakteryzuje tożsamość znaczeniowa³⁹¹.

³⁹¹ Na ten temat pisze szerzej Józef Opalski: J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980, s. 49-64.

Dlatego o poobiedniej, muzycznej rozrywce dwojga narzeczonych Sienkiewicz pisze:
[...] najwięcej uśmieli się przy „Zielonym dzbanie”. Panna w tej pieśni nim się zacznie w końcu śmiać, z początku płacze i zawodzi po stłuczonym dzbanku żałośnie:

Mój zielony dzban,

Stłukł ci mi go pan!

A pan dalej-że ją pocieszać:

Cicho, panno, nie płacz-że,

Ja ci za dzban zapłacę!

Olka przeciągała, jak mogła najdłużej: „Mój zielony dzban!”, a potem w śmiech, Kleń zaś odrywał usta od oboja i odpowiadał jej jako pan, z wielkim zamachem:

Cicho, panno, nie płacz-że... [...]

Ale że mróz był duży [...], a palce całkiem zgrabiwały od przebierania po klapkach, więc po chwili przestał grać i szedł dalej, nieco zdyszany i z twarzą w mgle, która powstawała z jego oddechu. (s. 428)

Obraz otoczonej mgłą czarnej postaci wysokiego, szczupłego mężczyzny brnącego przez śnieg z obojem w rękę bez wątpienia może stanowić metaforyczną wizję ludzkich poczynąń, gdyż kondycja człowieka generalnie charakteryzuje się wszak dychotomią opartą na doświadczaniu krótkotrwałych radości oraz na bezustannym podejmowaniu rozmaitych wysiłków pomimo niesprzyjających im okoliczności.

Sienkiewicz nawiązuje do znikomości ludzkich starań, gdyż zimowa aura, w jakiej każe Antoniemu muzykować, jest dla wykonawcy skrajnie niedogodna. Dmąc w instrument, musi znieść ostre, mroźne powietrze wieczoru oraz wytrwale walczyć z krótszym oddechem, którego ujmuje mu wyczerpująca wędrówka przez śnieg:

Kleń począł teraz żałować, że zszedł z drogi, bo tam mogła się zdarzyć jaka fura do Ponikły.

Gwiazdy migotały coraz ostrzej, mróz stawał się coraz cięższy, a pan Kleń aż się zapocił. Gdy jednak chwilami podnosił się wiatr i ciągnął ląką ku rzece, robiło mu się bardzo zimno. Próbował znów grać, ale mając usta zatkane męczył się jeszcze więcej. (s. 428-429)

Mimo wzmagającego się mrozu i ogromnego wysiłku Sienkiewiczowski muzyk niestrudzenie wygrywa melodyjne frazy i można powiedzieć, że dopóki idzie przed siebie, dopóty gra, a dopóki zmierza do celu – dopóty żyje.

Jakkolwiek solista doskonale orientuje się w drodze do ciepłego domu, nagle rezygnuje z oczywistego, dobrze wytyczonego szlaku. Wybiera natomiast mroczne bezdroże, które kusi go swą pozorną dostępnością. Co gorsza – wzmagający się mróz nie budzi czujności wędrowca zajętego rozmyślaniami nad projektowanym w niedalekiej przyszłości szczęściem.

Tę mozolną, samotną wędrówkę w relacji do literackiej egzystencji Antoniego Klenia (lecz i do istnienia każdego z czytelników noweli), można by określić mianem figury tragicznej. Bowiem, jak uświadamia Sienkiewicz, wraz ze zgonem każdemu przyjdzie pozostawić najbliższych, nadzieje i poczynione plany. Podobnie widzi ją Edward Pieścikowski, gdy pisze:

Tragedia rozegrała się w drodze do Ponikły. Już ze wstępnego streszczenia noweli wynika, że śmierć Klenia ma w tekście racjonalne przesłanki. [...] Motywacja śmierci Klenia utrzymana jest zatem w granicach porządku realistycznego. Ale autor na uzasadnieniu tego typu nie poprzestał. Bo oto jego bohater drogę z Zagrabia do Ponikły zna doskonale, pokonywał ją wielokrotnie, nawet w dzieciństwie³⁹².

Zakończenie tej małej prozy bynajmniej nie byłoby wyjątkowo odkrywcze, gdyby nie jego znaczący wymiar związany z dynamizmem:

Pan Kleń był już tak zmęczony, że brała go wielka ochota siąść ze swoim obojem pod pierwszym lepszym zacisznym krzakiem i odpocząć. Ale pomyślał: „Zmarznę!” i szedł dalej. Na nieszczęście w jałowcach, tak jak pod płotami, tworzą się czasem zasy. Kleń przeszedłszy ich kilka wyczerpał się tak, iż w końcu powiedział sobie:

- Siądę. Bylem nie usnął, to i nie zmarznę, a żeby nie usnąć, to sobie jeszcze zagram: „Mój zielony dzban”. (s. 429)

Kiedy w drodze organista postanawia odpocząć, wówczas w pewnym sensie sam poddaje się władaniu śmierci i niejako przyzywa ją we wskazane miejsce. Dlatego w przejmującym chłodzie i bezruchu wnet milknie wygrywana przez Klenia melodia piosenki, niknąc na kształt jego samotnego istnienia, które tylko przez chwilę przyozdabiały płonne nadzieje.

³⁹² E. Pieścikowski, dz. cyt., s. 122-123.

Od muzyki do transcendencji

Mimo że w noweli Sienkiewicz ukazuje oboistę jako dojrzałego mężczyznę, nie określa jego wieku. I może dlatego w utworze Antoni Kleń odznacza się tylko ramowo naszkicowaną historią życia. Jej wątek opracowany najbardziej szczegółowo stanowią muzyczne zainteresowania bohatera, które towarzyszą mu już od najmłodszych lat:

Skąd się w Kleniu wzięła taka „sprytność” do oboja, do organów i do różnych instrumentów, na których się rozumiał, trudno było wiedzieć. Nie wziął tego po ojcu [...]. A młody od dziecka nasłuchiwał tylko, gdzie grają. (s. 424)

Ta odnarratorska wzmianka stawia zdolnego muzyka z okolic Ponikły w rzędzie dziecięcych bohaterów wytrwale realizujących swą muzyczną czy szerzej – artystyczną pasję. Należy do nich Sienkiewiczowski Janko Muzykant i Prusowski Antek jako samorodne, lecz marnujące bezcenny potencjał talenty. Konkluzja ta sugeruje więc, że dorastający Kleń także odnajduje radość w doświadczaniu wszelkiego rodzaju muzyki, bez względu na to, czy w obrębie nowelowej przedakcji występuje w roli małego dziecka zasluchanego w tony wiejskiej muzyki czy młodego grajka szybko zdobywającego wykonawczą wprawę.

Definiując pojęcie *obrazów dźwiękowych*, William James bez wątpienia scharakteryzowałby Antoniego w ten sposób:

Wyobrażenia dźwiękowe także różnią się u poszczególnych ludzi. [...]

*Typ ten – powiada monsieur Binet – wydaje się być rzadszy niż typ wzrokowy. Ludzie tego typu wyobrażają sobie to, o czym myślą, w języku dźwięków. Aby zapamiętać lekcję, utrwalają oni w umyśle nie wygląd strony w książce, lecz dźwięk słów. [...] Wykonując w pamięci dodawanie, powtarzają słowami nazwy cyfr i dodają do siebie niejako dźwięki, nie myśląc wcale o znakach graficznych*³⁹³.

Taki jest właśnie Sienkiewiczowski Kleń, który – grając – jednoczył się całym sobą z wygrywaną przez siebie muzyką i czynił tak po kres życia.

Tymczasem w wymienionych kreacjach wybitnie uzdolnionych reprezentantów dziecięcego świata przyciąga uwagę znamienna zbieżność. Sprowadza się ona do ukrytej tezy sugerowanej w ramach nowel przez Sienkiewicza i Prusa, a mówiącej o tym, że proces ujawniania się w młodym człowieku nietypowych zdolności zdumiewających otoczenie swoją

³⁹³ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 265.

miarą i zakresem można bez obaw przyrównać do niespodziewanego nadejścia choroby. Stopień podobieństwa między tymi wydarzeniami wydaje się znaczny, gdyż pojawienia się w człowieku geniuszu – podobnie jak obłożnej choroby – mogą nie zapowiadać żadne symptomy, jakie dałoby się wcześniej wyśledzić.

Ponadto, analogicznie: i talent, i ciężka choroba przychodzą właściwie nie wiadomo skąd oraz nawet przy użyciu najbardziej wymyślnych środków nie sposób ich odpędzić. Co najistotniejsze – nagła utrata zdrowia oraz szczególny, duchowy dar odznaczają się tożsamą właściwością – niejednokrotnie bez reszty potrafią zawładnąć ludzkim życiem i przemienić je w formę egzystencji tak diametralnie różną od poprzedniej, że aż trudną do uznania za etap drogi tego samego człowieka.

W ten oto sposób przełamywała się egzystencja Klenia, który – na przestrzeni przedakcji i akcji w utworze – doświadcza zmiennych kolei losu z powodu niepokornej miłości do muzyki. Pod tym kątem w ramach dziejów grajka-tułacza wyodrębnić można trzy specyficzne etapy, w których muzyka stanowi niejako siłę sprawczą.

Pierwszy z nich można określić mianem czeladniczego terminowania w muzycznym rzemiośle. Jednak z czasem uzdolniony Kleń zaczyna przekraczać ciasne granice fachu i wówczas styl jego gry zaczyna ciążyć ku wyznacznikom prawdziwej sztuki:

I choć ludzie zarzucali mu „niestatek”, stał się sławny. Mawiano o nim w Zagrabiu i w Ponikle: „Kleń, jak to Kleń! Ale jak weźmie grać, to i Panu Bogu nie markotno i człowieka aż zamgli!” [...] I rzeczywiście siedziało jakieś lichy w tym chudzielcu o długich nogach. (s. 424)

Zmiana w pozycji i znaczeniu muzyka, jaka zachodzi powoli w mikrozbiorowości Zagrabia i Ponikły, staje się więc jego udziałem. Stopniowe wspinanie się po chwiejnych szczeblach drabiny społecznej budzi jednak ludzką zawiść, która zawsze znajdzie powód do oczerniania jednostki w jakiś sposób innej – bez względu na to, czy ciąży na niej jakaś wina czy też nie.

Ale wędrowny artysta nie traci łączności z muzyką, którą postrzega jako główny krąg własnych zainteresowań. Dzięki jego tak konsekwentnej postawie nieufność ustępuje miejsca szacunkowi i podziwowi społeczności, która do tej pory piętnowała włóczęgę. Tym samym dystans grupy wobec nietuzinkowej jednostki prędko się niweluje. Od tego momentu dzieli Klenia już tylko krok od wtopienia się w hermetyczną wspólnotę wiernych. Gdy to nastąpi, rozpocznie się drugi etap jego życia poświęconego muzyce:

[...] czasem zapamiętywał się całkiem przy organach. Zdarzało się to zwłaszcza przy połowie sumy, gdy ludzie rozmodlili się już w kościele, gdy kadzidła rozeszły się na całą nawę [...], gdy sam Kleń się rozegrał, a nabożeństwo, wraz z biciem dzwonów [...], wraz z zapachem mirry, bursztynu i wonnych ziół, z migotaniem świec i blaskiem monstrancji, tak wezbrało w duszach ludzkich, że cały kościół zdawał się ulatywać na skrzydłach w górę. Kanonik [...] przymykał z uniesienia oczy, a pan Kleń czynił to samo na górze i zdawało mu się, że organy same grają [...]. (s. 424-425)

Warto podkreślić, że istotną cechą wykonawczą organisty-samouka jest umiejętność podążania w trakcie gry za własnym natchnieniem, a przede wszystkim śladem samej muzyki. Świadczy to o jego pozarozumowym, twórczym podejściu do własnych wykonań, które stanowią dla niego sposobność do odbywania mentalnych podróży. Jednak te oryginalne wyprawy inspirowane muzyką ani nie zwiększają jego świadomości, ani nie pogłębiają wiedzy o innych ludziach czy o świecie.

Ale gra na kościelnych organach jest dla Klenia źródłem irracjonalnych, nienazwanych przez niego, religijnych uniesień. Pozawerbalnej łączności bohatera z kanonikiem, jaka pojawia się w podniosłych momentach liturgii, nadają one charakter uroczysty i nadzwyczajny. Tym samym wyróżniają go spośród reszty zbiorowości, która nigdy tego rodzaju zaszczytnej relacji nie dostąpi. Podczas niedzielnej sumy Kleń doświadcza więc przedsmaku atmosfery, jaka byłaby jego udziałem, gdyby funkcję organisty pełnił na stałe, a nie tylko sporadycznie – gdy z werwą zastępował leciwego organistę, Mielnickiego.

Zatem drugi etap biografii artysty ulokowany przez Sienkiewicza w obrębie małej narracji upatruję w chwilach, kiedy akompaniator zdobywa podziw wiernych obecnych na mszy, gdy czerpie ukrytą satysfakcję z przyjaznej relacji z kanonikiem, lecz także w trakcie uniesień, jakich dostarczają mu własne wykonania. Odczucia te znajdowały miejsce wyłącznie w nieświadomości Klenia, gdyż niestety nie umiał dookreślić ani ich natury, ani doniosłości. Dlatego – jako nieskomplikowany intelekt, interpretował je całkowicie błędnie, widząc w nich jedynie objaw zmęczenia. Nie zmienia to jednak faktu, że przeżycia te zaświadczać niezbicie o wyjątkowej, duchowej wrażliwości organisty tak żarliwie oddanego swemu powołaniu:

[Wydawało mu się - AW], że głosy ołowianych rur podnoszą się jak fale, płyną jak rzeki, leją się jak upusty, sączą się jak źródła, kapią jak krople dżdżu, że wypełniają cały kościół, są pod sklepieniem i przed ołtarzem, i w kłębach kadzideł, i w świetle słonecznym, i w

duszech ludzkich — jedne groźne i wspaniałe jak grzmoty; drugie jakby ludzkie śpiewanie żywymi słowami mówiące; trzecie słodkie, drobne, rozsypane na kształt paciorków lub kłóskan słowicznych. I po mszy schodził pan Kleń z chóru odurzony, z błyszczącymi jak ze snu oczyma - jako zaś człowiek prosty, mówił i myślał, że się zmęczył. Kanonik w zakrystii kładł mu coś grosiwa do ręki, coś pochwał do uszu, on zaś szedł pomiędzy lud, który się ćmił przed kościołem — i tam już czapkowano mu, choć mieszkał na komornym w Zagrabi, i podziwiano go bez miary. (s. 425)

Mimo że Kleń odczuwa muzykę głęboko – w sposób adekwatny do swoich umiejętności – nowelista opisuje to doświadczenie słowami narratora, a nie bohatera. Nie stawia więc sobie celu choć nieznacznego dostosowania formy deskrypcji do kondycji muzycznego samouka.

Autor jest świadom faktu, iż doznania związane ze sferą dźwięków są właściwie nieprzekładalne na grunt literacki. Dąży jednak do oddania kolorytu wrażeń słuchowych. Sięga więc po bogaty zasób epitetów, których w deskrypcji momentami wydaje się nawet zbyt wiele.

Interpretatorki tekstu rzucają interesujące światło na zagadnienie językowej formy powyższego jego fragmentu. Odnoszą go one mianowicie do Ongowskiej koncepcji oralności i piśmienności w kulturze. Mówią bowiem:

Zacytowany fragment długiego zdania ma cechy tekstu literackiego; składnia i kompozycja wykluczają praktycznie sformułowanie przytoczonego urywka jako tekstu mówionego. Niemniej można tu odnaleźć wiele symptomów oralności z repertuaru przywołanego przez Waltera Onga.

To cecha większości fraz, z których zbudowana jest sienkiewiczowska nowela. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z addytywnością, dodawaniem, „dolepianiem” równorzędnych składniowo części. Pojawia się zjawisko semantycznej i stylistycznej redundancji, a także pewien tradycjonalizm, a nawet stereotypowość w doborze środków wyrazu oraz konstrukcji bohatera – dziwaka i odmieńca³⁹⁴.

Warto nadmienić, że w późniejszej twórczości Sienkiewicza forma opisu doświadczenia muzycznego ewoluuje i osiąga wysubtelnioną postać, jaka pojawia się w *Quo vadis* w scenie rozmowy Petroniusza z cezarem.

³⁹⁴ E. Kosowska i Z. Mokranowska, dz. cyt., s. 118-119.

Jej atmosferę doskonale oddają słowa Marcina Polaka, który dookreśla krąg inspiracji filozoficznych przyświecających Eugene'owi Minkowskiemu. W tym właśnie kontekście pojawiają się znamienne konstatacje dotyczące miejsca muzyki w fenomenologa kosmologicznej wizji człowieka w świecie oraz natury samego świata :

W antropokosmosie Minkowskiego myśl porusza się w przestrzeni pierwotnej, będącej raczej dynamicznym rozprzestrzenianiem się niż czymś gotowym i nieruchomym. Jest ona zarazem rozbrzmiewaniem i rezonowaniem życia dokonującym się wedle pewnej metafizycznej miary (logosu). Istotne związki między człowiekiem i światem tworzą głęboką harmonię. Stąd do spisu inspiracji Minkowskiego należałoby dołączyć, oprócz Heraklitejskiego logosu, także Pitagorejską muzykę sfer, słyszalną tylko w chwilach kontemplacji. Autor [...] mówi w tym kontekście o uczuciowym współbrzmieniu dwojga ludzi, a także o kontemplatywnym unisono człowieka i jego otoczenia, w którym zanika ich wzajemna przeciwstawność. Wybrzmiewanie rzeczywistości jest wyrażone metaforycznie, ale - podobnie jak w przypadku goryczy - metaforyczność jest tutaj oznaką prawdziwości. Metafizyczne rozbrzmiewanie [...] nie jest rozbrzmiewaniem żadnego instrumentu - nie jest zdarzeniem dźwiękowym analizowanym przez akustykę. Rozbrzmiewa życie, świat, cała rzeczywistość³⁹⁵.

W dialogu z *Quo vadis* szczególnie charakterystyczne są słowa Nerona, którego powszechnie uznawano za uosobienie okrucieństwa. Za kilka godzin jego szaleńcza żądza zniszczenia miała się w pełni objawić wszystkim mieszkańcom Rzymu. Tej samej nocy, gdy władca wiedzie dysputę z Petroniuszem o poznawczej wartości muzyki oraz o niespełnionych marzeniach boskiego artysty, wybucha największy pożar w historii Wiecznego Miasta. Zatem wypowiedzi Nerona postrzegane w tym kontekście przyciągają uwagę szczególnie:

Ale gdy słucham muzyki, zwłaszcza twojej, otwierają się przede mną coraz nowe piękności i rozkosze. Biegnę za nimi, chwytam je, lecz zanim przyjmę je w siebie, napływają znów nowe i nowe, zupełnie jak fale morskie, które idą z nieskończoności. Więc oto powiem ci, że muzyka jest jak morze. Stoimy na jednym brzegu i widzimy dal, ale drugiego brzegu dojrzeć niepodobna. [...]

- [...] Tak jest. To samo i ja sędzę o muzyce. Gdy gram i śpiewam, widzę takie rzeczy, o których nie wiedziałem, że istnieją w państwie moim lub na świecie. Oto jestem cezarem i świat należy do mnie, mogę wszystko. A jednak muzyka odkrywa mi nowe królestwa, nowe

³⁹⁵ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 130.

góry i morza, i nowe rozkosze, których nie znałem dotąd. Najczęściej nie umiem ich nazwać ni pojąć umysłem - czuję je tylko. Czuję bogów, widzę Olimp. Jakiś wiatr zaziemski wieje na mnie; spostrzegam, jak we mgle, jakieś wielkości niezmierzone a spokojne i tak jasne jak wschód słońca... Sferos cały gra wokół mnie i powiem ci (tu głos Nerona zadrgał rzeczywistym zdziwieniem), że ja, cesarz i bóg, czuję się wówczas małym jak proch³⁹⁶.

Z perspektywy poleceń uprzednio wydanych przez imperatora, które nakazywały podpalenie stolicy państwa, słowa te brzmią wyjątkowo obłudnie, mimo że tchną dziwnym urokiem.

Warto dodać, że Sienkiewiczowskich – cesarza Nerona i Antoniego Klenia wiąże tragiczna śmierć. Jakkolwiek Neron zostaje zasztyletowany, a oboista umiera w wyniku nad wyraz niekorzystnego zbiegu okoliczności – losy obu dobiegają końca. Śmiertelnym bezruchem kończy się przeżyte niejako w dwójnasób życie cesarza oraz egzystencja organisty uchwycona w przeddzień całkowitej zmiany jego sytuacji.

W tym miejscu wiele znaczy pewna różnica. Kiedy władca będący miernym artystą w ostatnich chwilach żałuje swej utraconej wspaniałości, Antoni Kleń żegna się ze światem w zupełnie inny sposób:

Przyszło mu na myśl, by dla zabicia czasu zagrać sobie trochę, póki nie zgrabieją palce, więc i uczynił, jak pomyślał. Głos oboja ozwał się w nocy i pustce dziwny, nikły, jakby trochę przestraszony tą białą, smutną płaszczyzną. A brzmiał on tym dziwniej, że Kleń grał same wesołe rzeczy. (s. 427)

Tak więc umierającemu, dopóki nie opuszczą go siły, towarzyszy muzyka, która w samotności stanowi dla niego jedyną osłodę³⁹⁷. Frazy wygrywane przez Klenia pojawiają się w noweli niejako zamiast niezwerbalizowanych myśli o odchodzącej w niebyt przyszłości i o uzasadnionym żalu nad niespełnionymi nadziejami.

Ponadto dynamika melodii zatrzymuje uwagę muzyka na tym, co działo się jeszcze niedawno, przyciągając do tamtych wydarzeń także i jego myśl. Dzięki temu grajek wciąż wraca pamięcią do bezpiecznej, pełnej światła i fizycznego ciepła teraźniejszości, jakiej doświadcza ukochana przez niego dziewczyna. Unika natomiast rozważań o beznadziejności własnego położenia oraz o przenikającym zimnie i ciemności, w jakich musi przebywać.

³⁹⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 413-414.

³⁹⁷ E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] *też*, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

Można również powiedzieć, że melodia oboju w pewien sposób zastępuje nieujęta w słowach odnarratorską, pełną goryczy refleksję nad tragicznie gasnącym ludzkim życiem, które mogłoby przecież należeć do każdego człowieka.

Przestrzeń ciszy

Śnieg był suchy, skrzypiący i niezbyt głęboki, a Kleń miał długie nogi, szedł więc rażno drogą z Zagrabia do Ponikły. Szedł tym rażniej, że zbierało się na mróz dobry [...]. (s. 423)

Bohater wchodzi na zaśnieżoną drogę bez świadomości, że będzie ona dla niego ostatnia i śmiertelna. Gra zatem na oboju. Jednak narrator daje czytelnikowi poznać, że muzyk utraci swój instrument wraz z życiem. Opowiadacz dwukrotnie wspomina o tym, że zaśnieżona okolica, po której samotnie podąża Kleń, charakteryzuje się dziwnymi właściwościami:

Próbował znów grać, ale mając usta zatkane męczył się jeszcze więcej. Poczęło go wreszcie ogarniać uczucie samotności. Wokoło było tak pusto, cicho i głucho, że aż dziwnie. (s. 428-429)

Tak więc narrator określa tę przestrzeń mianem znanej muzykowi od dziecka. Dlatego wrażenie bohatera, że stała mu się ona jakby nieznana, jest tym bardziej przerażające, gdyż po zachodzie słońca (barwiącym pięknie śnieg) zyskuje ona nowe, zdecydowanie nieprzyjazne oblicze³⁹⁸. Jest ona pusta, cicha, mroczna i pełna grozy:

I siadłszy począł znów grać — i znów nikły głos oboja ozwał się wśród ciszy nocnej na śniegach. Lecz Kleniowi powieki kleiły się coraz bardziej i nuta „Zielonego dzbana”, słabnąc i cichnąc stopniowo, ucichła wreszcie całkiem. [...] jednocześnie czuł się w coraz większym pustkowiu, coraz więcej samotny, jakby zapomniany i jęło ogarniać go zdziwienie, że jej [panny Olki - AW] przy nim nie ma w tej głuszy i w tej nocy. (s. 429)

Tak oto, poświęciwszy całe życie muzyce, organista odchodzi samotnie, w zupełnej ciszy. W przedśmiertelnej głuszy traci swą niezwykłość i – pozbawiony muzycznych akcesoriów – staje się zupełnie podobny do ludzi nieuzdolnionych artystycznie. Ale fakt ten nie powinien dziwić, gdyż dla bohatera to muzyka była życiem. Kiedy więc ona milknie, pojawia się śmierć:

³⁹⁸ E. Pieścikowski, dz. cyt., s. 122-123.

I obój wysunął mu się ze zgrabiałych rąk.

A nazajutrz brzask oświecił jego siedzącą postać z obojem przy długich nogach i jego zsiniałą twarz, jakby zdziwioną i zarazem jakby zasluchaną w ostatnią nutę piosnki: „Mój zielony dzban...”. (s. 429)

Można by odnieść z gruntu mylne wrażenie, że narrator chłodno i obiektywnie konstatuje zgon niedoszłego organisty. Wówczas tego rodzaju zakończenie odpowiadałoby zimowej scenerii i atmosferze utworu. Jednak opowiadacz dodaje krótki komentarz do obrazu zaprezentowanego czytelnikowi. Stanowi go fragment zdania dookreślający wygląd twarzy zmarłego i zawierający jego – niejako melancholijną – interpretację. Można ją ująć tymi słowami: za życia tak bardzo kochał muzykę, że nawet po nagłej śmierci wytrwale nasłuchiwał melodyjnej, samotnej frazy swego instrumentu.

Ewa Kosowska oraz Zdzisława Mokranowska w interesujący sposób podsumowują postawę narratora:

Ten nieco ironiczny komentator, jak cień towarzyszący organiście w jego ostatniej drodze, prezentuje stoicką postawę mędrca, któremu nieobca jest przewrotność ludzkich losów, który wie, że szczęście jest ulotne, a przypadek potrafi boleśnie zadrzeć z ludzkich nadziei. Tym samym nowela staje się jeszcze jedną ilustracją znanych przysłów i powiedzeń, sentencji wyrażających zadumę nad nieuchronnością przeznaczenia czy ironią losu: „Biednemu zawsze wiatr w oczy”, „kto drogi prostuje, ten w domu nie nocuje”, „fortuna kołem się toczy”, ale także „za wysokie progi”, „przeciw wodzie pływać”, a nawet „jaki długi, taki głupi”³⁹⁹.

Zatem Kleń, chociaż za życia nie myślał o nadchodzącej śmierci i nie żałował utraty nikogo ani niczego, pozostawia żyjącym odbity na zamarzniętej twarzy wyraz wiecznego zdziwienia twardą koniecznością umierania wpisaną w ludzki los.

Ta niema scena, jaką Sienkiewicz kończy utwór o niespełnionych marzeniach muzykanta, doskonale wpisuje się w uogólnioną, lecz interesującą interpretację:

*Nie udało mu się, organiście, czarodziejską grą na oboju wywieść z Zagrabia swej Eurydyki [...]*⁴⁰⁰.

³⁹⁹ E. Kosowska i Z. Mokranowska, dz. cyt., s. 116.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 125.

Z innej perspektywy

Janko Muzykant (1880) oraz *Organista z Ponikły* (1893) autorstwa Henryka Sienkiewicza stanowią dwa nowelistyczne, wariantywne rozwiązania losów bohatera literackiego zafascynowanego muzyką i muzycznością. To właśnie muzyczność stanowi dla nich integralny i znaczący składnik rzeczywistości, a muzyka jest w ich życiu największą wartością.

Stanowi ona cel dążeń, ale również pozwala głębiej odczuwać rzeczywistość. Umożliwia także – niedostępne w pełni dla bohaterów drugiego planu – poznanie nowych obszarów świata przedstawionego⁴⁰¹.

Paradoksalnie, będąc głównym celem aktywności życiowej Janka-muzykanta i organisty z Ponikły, muzyka stanowi zamknięcie tych tak odmiennych egzystencji.

Obaj bohaterowie są postaciami diametralnie różnymi: Janko to utalentowane muzycznie dziecko, zaś Antoni Kleń jest dojrzałym mężczyzną, a zarazem praktykującym, już doświadczonym muzykiem. Łączy ich jednak postrzeganie świata poprzez pryzmat muzyki, a przede wszystkim – upatrywanie w tej dziedzinie sztuki sensu własnego istnienia.

Tym niemniej los sprawi, że Janko nie zagra nigdy na wymarzonych przez siebie skrzypcach, a organista, mimo że osiągnął szczyty maestrii w grze na organach i na oboju, nie zdoła uniknąć smutnego przeznaczenia.

Zatem muzyczność świata, którą dostrzegają obaj bohaterowie, rekompensuje im wiele życiowych niedostatków, mimo że równocześnie odbiera im spokój przeciętnej egzystencji, jaką wiodą ludzie zwyczajni – czyli ci wszyscy, którzy żyją wokół nich, dziwiąc się ich odmienności.

Znamienny jest fakt, że w swych muzycznych, małych narracjach pisarz podkreśla fatalizm ludzkiej egzystencji. Tym samym nawiązuje do szerokiego kręgu nowelistyki podejmującej tematykę choroby, starości i umierania postrzeganych jako koniec ziemskiej drogi człowieka. Ale czyż można powiedzieć, że Prusowskim *Echom muzycznym* lub *Wielkiemu Elizy Orzeszkowej* daleko jest do wydzwisku ewokowanego przez wspomniane utwory Sienkiewicza?

⁴⁰¹ Na temat granic i związków między teorią literatury a muzyką pisze Marcin Poprawski: M. Poprawski, *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 307-318.

* * *

W drobnych utworach poświęconych eksplorowaniu rzeczywistości przy pomocy dźwięku autorzy wzbogacają percepcję bohaterów o wyjątkową wrażliwość w odniesieniu do audiosfery. Co ciekawe, okazuje się, że nie tylko doskonale rozwinięty zmysł słuchu może być przyczyną jej głębi. Doświadczenie związane ze spektrum dźwięków jest unikalne również dlatego, że poszerza krąg doznań, jakie przynosi bohaterom codzienność. Nie ma nawet znaczenia, czy stanowi ona treść wtłoczonego w wojskowy regulamin życia feldfebla i rekrutów w Prusowskich *Echach muzycznych*, pełnej sławy egzystencji artysty z *Wielkiego Orzeszkowej*, czy urwanych tragicznie losów Sienkiewiczowskiego organisty z *Ponikły*.

Istotę niezwykłości muzyki jako poznawczego akcesorium można jednak interpretować z innej perspektywy. Poznanie jest wtedy niejako inspirowane instrumentalnymi brzmieniami, które płyną z zewnątrz, lecz implikują introspekcję. Ponieważ zaangażowanie zmysłu wzroku w proces doświadczenia uniemożliwia bohaterom materia dźwiękowa, przedmiotem refleksji staje się więc to, co abstrakcyjne: emocje, wspomnienia, wyobrażenia, wartości, rozmyślenia oparte wyłącznie na umysłowych odwzorowaniach pojęć, a wreszcie – sama faktura dzieła muzycznego.

Dlatego epistemologia odwołująca się do audiosfery stanowi najodpowiedniejszą przestrzeń do stawiania fundamentalnych pytań, z którymi pisarze konfrontują bohaterów w muzycznych, małych narracjach. Dzieje się tak w fabułach nowel Prusa i Orzeszkowej, lecz bohaterowie małej prozy Sienkiewicza doświadczają przeżyć nieco innych. Tutaj oddziaływanie sztuki Apollina także otwiera przed bohaterami światy uczuć i wyobraźni, jednak nie ma w nich miejsca na aksjologiczne rozważania czy metamuzyczny namysł, gdyż wywodzą się oni ze społeczności małego miasteczka i wsi, więc odbierają muzykę z innej perspektywy.

Oprócz zagadnień związanych z ludzką sensualnością wskazane teksty zbliża bliskoznaczna tematyka. Dotyczy ona alienacji, zawiedzionych nadziei, duchowej niemocy, choroby oraz śmierci, przez co wpisuje *Echa muzyczne* i *Wielkiego* w krąg nowel mówiących o zmaganiu się bohaterów z ciężarem doświadczeń granicznych. Mimo odmiennej specyfiki

Organisty z Ponikły konkretyzacja oparta na czytelniczej refleksji, jakiej domaga się jego fabuła, bez wątpienia włącza to opowiadanie w obręb tej samej grupy nowel.

Warto dodać, że zwarta forma, jaka cechuje drobną prozę, stanowi płaszczyznę wyjątkowo sprzyjającą rozważaniom o tematyce egzystencjalnej. Z kolei lapidarność jest istotną zaletą tego gatunku literackiego, gdyż skłania twórcę do pozostawienia w tekście jedynie węzłowych punktów fabuły oraz do kondensowania implikowanej przez nie refleksji. Trudno więc o doskonalszy obszar do podjęcia pisarskich rozważań ulokowanych na skraju kultury, religii, historii i filozofii.

Część IV

W kręgu doświadczeń granicznych

Rozdział 1

Ludzkie – nieludzkie doświadczanie w *Nawróconym* Bolesława Prusa

Od percepcji ku nawróceniu?

Anna Kalinowska, opisując grupę nowel egzystencjalno-funeralnych w twórczości Bolesława Prusa, stwierdza:

Jego [Prusa - AW] fabuły przekonują także, iż w życiu prosta matematyczna zasada przyrostu wartości nie zawsze daje się zastosować, gdyż „żadna forma szczęścia nie uwolni od cierpień, bo one należą do rytmu szczęścia. Cierpienia i przykrości możemy tylko zmniejszyć, nigdy całkowicie usunąć”. Myśl o fatalizmie losu współtworzy struktury nowel jako różnej rangi wątki czy epizody (Kamizelka, Z legend dawnego Egiptu, Katarynka)⁴⁰².

Oprócz wymienionych – w tej grupie mogłoby się znaleźć jeszcze wiele małych narracji powstałych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Stąd też – pośród wybranych przeze mnie nowel, które w warstwie fabularnej zbliża obecność doświadczeń przełomowych dla bohatera – znajdują się: *Nawrócony*, *Kamizelka*, *Szkatułka babki* i *Z legend dawnego Egiptu* Bolesława Prusa oraz *Martwa natura* Marii Konopnickiej.

W odniesieniu do doświadczenia granicznego warto nadmienić, iż w tych tekstach noweliści wielokrotnie odwołują się nie tylko do percepcji bohatera opartej na zmyśle wzroku, lecz poszerzają ją o doznania multisensoryczne. Mikroświaty nowel stają się wtedy najbardziej odpowiednim polem do skrupulatnego analizowania i interpretowania momentów przełomowych w życiu jednostki.

Taka sytuacja dotyczy każdego z bohaterów, którzy zaludniają obszar naznaczony niepokojącą nietrwałością ludzkiego bytu – tak fizycznego (sensualnego), jak i mentalnego –

⁴⁰² A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 188.

postrzeganego w perspektywie transcendentalnej. Trudno bowiem zaprzeczyć, że choroba, starość i śmierć stanowią najtrudniejsze z jednostkowych doświadczeń, jakich zwykle nie da się uniknąć. Małe prozy stanowią więc próby przezwyciężenia „nieznośnego ciężaru” tej problematyki, jako że wszystko, co można obejrzeć z dystansu (choćby na gruncie literatury) pozwala w pewnej mierze oswoić mentalne zmory⁴⁰³.

Nawrócony jest częścią zbioru *Opowiadań wieczornych*, które zostały opublikowane w 1895 roku. Janina Kulczycka-Saloni, przeciwstawiając mniej obiecującym nowelom z wczesnego okresu twórczości Prusa tę narrację, dostrzega w niej przejawy wybitnego talentu pisarskiego:

*Lwi pazur późniejszego autora Lalki i Faraona dostrzec można raczej w jego opowiadaniach i nowelach, np. w uroczej Przygodzie Stasia, Powracającej fali, Michałku, Nawróconym*⁴⁰⁴.

Tytułowy bohater małej prozy – pan Łukasz – to skąpy właściciel kamienicy – człowiek uparcie niedostrzegający potrzeb i uczuć innych, zasklepiony w długoletnich przyzwyczajeniach starca i egoisty. Miał on w zwyczaju nie znosić sprzeciwu i wywierać przemożny wpływ na wszystkich, którzy się z nim zetknęli.

Z uwagi na swój status (jak można go określić) społeczno-zawodowy spotyka wielu ludzi. Oni niejednokrotnie proszą go o okazanie odrobiny serca, o zwyczajne bycie człowiekiem – o obniżkę czynszu czy odroczenie spłaty. Jednakże pan Łukasz pozostaje na te prośby głuchy, gdyż gromadzenie pieniędzy (w jego przypadku całkowicie bezcelowe) przedkłada nad sferę etyki i aksjologii.

Jednak niespodziewanie bohater wkracza, czy raczej – zostaje wtłoczony, gdyż dzieje się to bez udziału jego woli, w inny model rzeczywistości kojarzącej się z przestrzenią snu czy metafizycznego widzenia⁴⁰⁵. Pisze o tym Stanisław Fita:

*Prawdy o wartościach moralnych często materializują się w snach i halucynacjach postaci. [...] Ten fantastyczny obrazek, nakreślony z tak typowym dla pisarza humorem, wykorzystuje motyw halucynacji czy stanu uśpienia w celach satyrycznych*⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975, s. 285-290.

⁴⁰⁴ Tamże, s. 60.

⁴⁰⁵ Por. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

⁴⁰⁶ S. Fita, *Pozytywista ewangeliczny. Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, [w:] tegoż, *Pozytywista ewangeliczny. Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008, s. 51.

Ten satyryczny szkic postaci bohatera zapowiada późniejsze osiągnięcia nowelisty w tym zakresie. Wypada tu wspomnieć choćby scenę pojedynku Wokulskiego z baronem Krzeszowskim czy humorystyczne sceny z warszawskimi studentami w tle, obecne w *Lalce*⁴⁰⁷.

Janina Kulczycka-Saloni ukazuje źródła tego rodzaju ukształtowania fabuły, podkreślając, że Prus twórczo przetwarza znane czytelnikom konwencje:

*Współczesny Prusowi czytelnik mający świeżo w pamięci na przykład Opowieść wigilijną Dickensa czyta z zainteresowaniem opowiadanie o warszawskim kapitaliście i lichwiarzu, panu Łukaszu. Gdy spostrzega, że opowieść przebiega po tej samej linii, spodziewa się także takiego samego zakończenia. Tymczasem czeka go zupełna niespodzianka*⁴⁰⁸.

Przeżycie mogące pretendować do summy egzystencjalnych doświadczeń kamienicznika rozpoczynają, zaskakujące dla niego samego, przemyślenia o przemijalności ludzkiego życia i o nieuchronności spraw ostatecznych:

Strach ogarnął pana Łukasza. On nigdy jeszcze tak poważnie nie myślał o życiu, nigdy nie zastanawiał się nad nim, tylko zbierał i gromadził, co mu wpadło pod rękę.

*– Ej! Czy te nowe, niesłychane myśli nie oznaczają bliskiego końca?....*⁴⁰⁹

Mimo że doskwiera mu samotność (stracił już przyjaciół, zapalonych preferansistów), trudno mu uwierzyć, że i on może podążyć ich śladami. Tym niemniej niecodzienne doświadczenie ma jednak miejsce. Dopiero wówczas odmienna, nieznana wcześniej rzeczywistość (na poły przerażająca, na poły satyryczna) domaga się pełnego uczestnictwa bohatera. Co ciekawe, już na samym początku możliwość utraty kontroli rozsądku nad władzami poznawczymi zmysłów pojawia się jako problem i wzbudza w sercu Łukasza najwyższą trwogę:

Pan Łukasz chciał zerwać się, ale nogi odmówiły mu posłuszeństwa. Chciał zrzucić szalik z głowy, ale stracił władzę w rękach. W końcu chciał oczy otworzyć. . . Na próżno!...

– Umarłem! — westchnął czując, że mu i usta zdrętwiały. (s. 144)

⁴⁰⁷ Zob. J. Malik, *Maleski, Patkiewicz i ten trzeci. Warszawscy studenci II połowy XIX wieku. Notatki na marginesach Lalki*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane profesorowi Stanisławowi Ficie*, pod red. J. Malika i E. Paczoskiej, Lublin 2003, s. 33-72.

⁴⁰⁸ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 285.

⁴⁰⁹ B. Prus, *Nawrócony*, [w:] tegoż, *Opowiadania wieczorne*, Warszawa 1948, s. 144. Dalsze cytaty według tego wydania.

Narrator przedstawia zatem cztery stopnie cielesno-zmysłowej niemocy, po których Łukasz schodzi ku sferze, gdzie tak oczywiste w ziemskich warunkach przyzwyczajenie do ufania sensualnym wrażeniom musi ustąpić miejsca bezustannemu zdziwieniu i bolesnemu niedowierzaniu. Miary przykładane do codziennych zjawisk nagle przestają być adekwatne, tworząc rzeczywistość pełną lęku. Niewątpliwie sprzyja ona przekraczaniu granic i penetrowaniu nieznanych obszarów realności, czy raczej nie-realności⁴¹⁰.

Pan Łukasz stopniowo jest wtajemniczany w meandry nowej przestrzeni. Staje więc w ogromnej sieni przed drzwiami, których dziurka od klucza pozwala mu przez moment (jeszcze z dystansu) obserwować dziwnie znajomych ludzi podobnych do przyjaciół za życia, ale zanurzonych w niezrozumiałe okoliczności.

Ta nagła przemiana otoczenia wyzwała w bohaterze lawinę emocji zmieniających się jak w kalejdoskopie. W następstwie gwałtownego niepokoju ogarnia go wielkie zdziwienie, aby zaskakująco przerodzić się w akceptację nowej sytuacji:

Nieograniczone zdumienie ogarnęło pana Łukasza. Starzec przestał rozumować, stracił pamięć, a nawet, co gorsze, obecność czterech zmarłych towarzyszków preferansa poczęł uważać za rzecz bardzo naturalną.

W takim nastroju ducha przycisnął wielką klamkę. (s. 144)

Tym samym właściciel kamienicy jest już od świata żywych oddzielony barierą braku pamięci, a przed zagrożeniami pułapek fantastycznej rzeczywistości nie chroni go nawet, do tej pory zawsze posłuszny, intelekt. Dlatego bohater jest wydany na pastwę niecodziennego doświadczenia percepcyjnego i musi cierpieć z powodu uciążliwego rozbratu z własnymi zmysłami. W tym kontekście znamieny wydaje się dialog, jaki na wstępie pan Łukasz odbywa z adwokatem:

W tej chwili jegomość czytający akta odwrócił się od pulpitu, i pan Łukasz poznał w nim adwokata Kryspina.

Prawnik zdawał się być nieco potłuczony, miał jednak cerę zdrową i minę dość swobodną.

– Jakże” pytał »więc w tej katastrofie kolejowej ty zostałeś zabitym?...

– Rozumie się.

– Na śmierć?

⁴¹⁰ Zob. Tenże, *Dziwna historia*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, *Nowele*, Warszawa 1954, s. 102-113.

– *Rozumie się!* – odparł zniecierpliwiony adwokat. – *Przecież, kiedy ci sam mówię, że zostałem zabity na śmierć, to już musi być prawda.*

Pan Łukasz zamyślił się. Według ziemskiej logiki, to, co mówił jego przyjaciel, nazywało się nie „prawdą”, lecz „niedorzecznością”. W tej chwili jednak starzec uczuł w swej głowie przebłyski jakiejś nowej logiki — więc adwokat, mówiący o swej śmierci w czasie przeszłym, wydał mu się zjawiskiem jeżeli nie zwykłym, to przynajmniej możliwym. (s. 145)

Początkowo właściciel kamienicy w rozmowie nie może się obejść bez przywoływania logiki ziemskich wypadków, które charakteryzują się często nierozzerwalnym związkiem skutku i przyczyny. Oczywiście powód stanowi tu domniemana przez bohatera katastrofa kolejowa, a (wydawałoby się niewątpliwym) następstwem – jest śmierć Kryspina.

Jakkolwiek przybysz nie wyzbywa się do końca swoich podejrzeń, stosunkowo szybko przeradza się w pojętnego adepta *nowej logiki*, która pozwala mu *niedorzeczności* traktować z należytym dystansem i uznawać je za *przynajmniej możliwe*. Dzięki wykreowaniu zamętu w sferze zmysłów i intelektualnych przyzwyczajęń pana Łukasza Prus zyskuje sposobność do zaprezentowania go jako obserwatora piekielnej części zaświatów. Kamienicznik zostaje więc postawiony wobec konieczności zmierzenia się z natrętnymi, bo niemożliwymi do zaakceptowania, obrazami i odgłosami.

Z pozoru nic nieznacząca wymiana zdań pozwala noweliście doprowadzić bohatera ku granicznemu doświadczeniu jego siedemdziesięcioletniego życia. W trakcie tej tak ważnej rozmowy (zgodnie z oczekiwaniami czytelnika) skąpiec pyta zmarłego o pieniądze. Naturalnie interesuje go, czy podczas tragicznego w skutkach wypadku Kryspin nie został okradziony. Dziwi go obojętność i spokój adwokata, który listy zastawne przechowuje pośród zbędnych papierów:

– *Listy zastawne nie mają tu żadnej wartości.*

– *Tylko złoto?* – *pochwycił Łukasz.*

– *Ani złoto. Bo i co nam po nim? Wikt mamy darmo, mieszkanie darmo, odzienie nie niszczy się, a w preferansa grywamy o grzechy powszednie.*

Pan Łukasz nie rozumiał tego, co słyszy, ale też przestał się dziwić.

– *Swoją drogą – rzekł do Kryspina – złoto nawet w tych warunkach ma swoje powaby. Posiada ono blask, dźwięk...* (s. 146)

Pan Łukasz jest przekonany, że nawet w zaświatach najwyższą wartość ma złoty kruszec i z lubością podkreśla właściwości drogiego metalu, które nieodparcie kuszą zmysły wzroku i dotyku⁴¹¹. Jak bardzo się myli i na ile jego ziemskie, sensualne przyzwyczajenia są w tym miejscu źle widziane, przekonuje się natychmiast. Kryspin stwierdza w odpowiedzi, że złoto nie ma tu przecież żadnej wartości, więc uzasadnione pojęcie o tym, co wartościowe w świecie materialnym, musi się natychmiast zdezaktualizować⁴¹².

Piekło i sąd

Wówczas ma miejsce moment przełomowy. Bohater przekracza bowiem granicę zjawisk dostępnych dla władz poznawczych wszystkich tych, którzy jeszcze żyją⁴¹³.

Wzmianka Łukasza o złocie skłania więc Kryspina do podjęcia decyzji o otwarciu podwojów piekła:

Adwokat zbliżył się do ściany i otworzył małe żelazne drzwiczki. W tej chwili Łukasz zobaczył straszliwy blask, buchający jakby z pieca, gdzie topi się stal, usłyszał okrutne jęki tysiąca głosów i brzęk łańcuchów.

Pan Łukasz zamknął oczy i zatkał uszy. Nigdy jeszcze nerwów jego nie wstrząsnęły równie silne wrażenia. (s. 147)

Gwałtowna reakcja bohatera uświadamia, że nigdy przedtem nie zetknął się z czymkolwiek, co napawałoby tak wielką grozą. Aby podkreślić niespotykaną siłę wrażeń doznawanych przez przybysza, Prus każe narratorowi określić blask mianem *straszliwego* oraz mówić o *okrutnych jękach tysiąca głosów*.

Do piekielnej wizji kamienicznika odwołuje się Jan Tomkowski, dość nisko oceniając wartość Prusowskich alegorez obecnych w niektórych nowelach:

[...] w snach opisujących zaświaty Prus nie stara się podążać tropami Dantego czy jego następców. Opis kar piekielnych pomieszczony w Nawróconym budzi co prawda pewne

⁴¹¹ Zob. Tenże, *Katarynka*, [w:] tegoż, *Szkice i obrazy*, t. 1, Warszawa 1948, s. 34.

⁴¹² Zob. Tenże, *Sen*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 407.

⁴¹³ Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 99.

*skojarzenia z pierwszą częścią Boskiej Komedii, ale są to skojarzenia żartobliwe i dość powierzchowne*⁴¹⁴.

Bohater za wszelką cenę próbuje przerwać seans koszmarne widzenia, odcinając się od poznania zmysłowego i od przynoszonych przez nie – wizualnych i dźwiękowych – informacji. Dlatego zakrywa oczy i zatyka uszy. Można by więc sądzić, że jest już bezpieczny, gdyż wydaje się, że dzięki swojemu rozpaczliwemu gestowi ocalił wewnętrzną równowagę. Jednak jest to tylko wrażenie pozorne, gdyż obrazy i dźwięki doświadczane w piekle nieodwracalnie wryły mu się w pamięć. Klęskę bohatera podkreśla także ironiczna uwaga, jaką zachowanie przyjaciela kwituje Kryspin:

Adwokat zatrzasnął drzwiczki i rzekł:

– To ma lepszy dźwięk i blask aniżeli złoto. Prawda? (s. 147)

Nowela przynosi dalszy ciąg opisu wyjątkowego doświadczenia skąpca, który zostaje poddany sądowi złożonemu z czworga dawnych przyjaciół-grzeszników. Ma on rozstrzygnąć, co uczynić z duszą Łukasza. Pod okiem piekielnych wysłanników quasi-sprawiedliwości, którzy mogą przywołać na myśl Kafkowskich bohaterów z *Procesu* czy z *Zamku*, grzesznik przechodzi wielorakie próby bezinteresowności.

W ramach jednej z nich Łukasz ma napisać deklarację przekazania pieniędzy na rzecz instytucji dobroczynnych. Mimo że stara się sformułować ją jak najpoprawniej, równocześnie reklamuje mieszkania w posiadanej przez siebie kamienicy, które (w nadziei zysku) chciałby wynająć nowym lokatorom. Jednak przychodzi mu na myśl, że mógłby przekazać pięć kopiejek na rzecz ubogich, ale – gdy diabeł pyta go, dlaczego pragnie to zrobić, odpowiada bez wahania, że w intencji zbawienia własnej duszy, czyli z pobudek wyłącznie egoistycznych. Zatem lichwiarz wszystkie próby przechodzi niepomyślnie, udowadniając, że nie stać go na ani jeden bezinteresowny gest. W konsekwencji okazuje się na tyle pozbawiony ludzkich uczuć, że nawet czeluści piekielne zamykają się przed nim:

– A co z nim zrobisz?... – zapytał diabeł adwokat, wskazując na Łukasza nogą.

– Z tym egzemplarzem?... – odparł diabeł. – Wyrzucę go z piekła, ażeby nas nie kompromitował!... Niech wraca na ziemię, niech na wieki wieków dusi swoje listy zastawne i banknoty, niech trzyma kamienicę, niech licytuje biednych lokatorów i krzywdzi własne dzieci.

⁴¹⁴ J. Tomkowski, *Sennik Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, pod red. E. Łoch i S. Fity, Lublin 1993, s. 121-122.

Tu zagnoilby piekło swoją wstrętną osobą, a tam krzywdząc ludzi może nam oddać usługi. (s. 157-158)

Tym samym Prus zmierza do zakończenia małej narracji, w której tak istotne miejsce zajmuje opis granicznego doświadczenia pana Łukasza tak wyraźnie wiążącego się z metafizyką. Egoista powraca więc na ziemię, a co za tym idzie – odzyskuje zdolność widzenia, słyszenia i odczuwania materialnej rzeczywistości.

Pozór przemiany

Początkowo okazuje się, że bohater nie jest już tym samym człowiekiem. Niesamowite zdarzenie poznawcze przemieniło go. Łukasz próbuje więc zdać sobie sprawę z duchowej metamorfozy. Szczególnie niepokoi go luka w czasie, której na poczekaniu nie potrafi sobie wytłumaczyć:

Rzucił okiem na zegar. Szósta — i mrok już zapelnia pokój. Jest więc szósta, wieczór. Ostatnia zaś godzina, jaką słyszał, była trzecia. Co robił od trzeciej do szóstej? Chyba spał... (s. 161)

Skąpiec stara się analizować istotę widzeń, jakich doświadczał przed chwilą. Rozum podpowiada mu, że piekło musi wyglądać inaczej niż to, które ukazało się mu we śnie. Natomiast nadzwyczajność owego zdarzenia nie ulega dla niego wątpliwości:

W każdym jednak razie sen ów był dziwny, dziwnie jasny, jakby proroczy, i głęboko wyrył się w umyśle pana Łukasza. [...]

– Sen?... Nie sen!... Sen!... Nie sen!... – powtarzał sobie starzec [...]. (s. 161)

Co ciekawe, wizja kamienicznika to także fragment ziemskiej rzeczywistości, o czym początkowo bohater jest w pełni przekonany. Pewność tę utwierdza także rozmowa ze stróżem, który potrafi przytoczyć niektóre fakty z rzekomego snu Łukasza o wizycie w piekle⁴¹⁵. Istotę owej rzeczywistości analizuje Jan Tomkowski, mówiąc:

Niekiedy sen podsuwa obrazy bardziej sensowne, bardziej logiczne, a co ciekawsze, ilustrujące obecność wyższego porządku etycznego. To właśnie egzystencja na jawie okazuje

⁴¹⁵ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 51.

*swą paradoksalność, chaotyczność, irracjonalność. We śnie padają czasem kłopotliwe pytania, których nie stawia się w życiu codziennym*⁴¹⁶.

Świadomość nieodwracalności diabelskiego wyroku i realności tego wszystkiego, co go otacza, niespodziewanie nadaje spojrzeniu bohatera świeżość. Mimo że Łukasz niejednokrotnie spoglądał na swoje nędzne mieszkanie, teraz uderza go nowy, niedostrzegany dawniej wymiar codzienności:

Nigdy już w miłym towarzystwie przyjaciół nie usiądzie do preferansa, ale za to wiecznie będzie patrzył na te sprzęty, chaotycznie ustawione i kurzem pokryte, na szerniałe obrazy, na podartą kanapkę, na swój szlafrok rozsypujący się i zatłuszczony [...]

O czym pomyślał, na co spojrzał, wszystko przypominało mu karę wieczną, straszną tym, że była niezmienna, nieruchoma, jakby skamieniała. Takie życie, jakie on dzisiaj prowadzi, można wyczerpać w jednym dniu, a znudzić się nim za tydzień. Ale pędzić je przez wieki wieków — to już okrutna męczarnia! (s. 163)

Toteż otoczenie narzucające się natrętnie wzrokowi staje się mu nienawistne, a życie wydaje się wielką udręką. Można więc odnieść wrażenie, że stąd już tylko niewielki krok dzieli zatwardziałego grzesznika od wewnętrznej przemiany. Jednak dzieje się inaczej. Ten fenomen analizuje Janina Kulczycka-Saloni:

Przeważająca liczba nowel Prusa ma starannie opracowane zakończenie. [...]

*Tak kończy się Nawrócony — ta nowela ma o tyle skomplikowaną budowę, że zgodnie z konwencją opowiadań o nawróconym grzeszniku czytelnik gotów jest uznać za nawrócenie pana Łukasza zmianę w jego psychice po powrocie z rzekomego piekła na ziemię. Zdziwiony jest nadto, że Prus tak długo opowiada o tym, co robił pan Łukasz w swoim zagraconym mieszkaniu, skoro dokonał się fakt jego odrodzenia moralnego. Tymczasem „nawrócenie” w noweli Prusa na tym polega, że pan Łukasz powraca do pierwotnej linii życiowej, od której na krótko tylko oddalił się pod wpływem groźby, że nawet piekło nie przyjmie takiego grzesznika*⁴¹⁷.

Gdy tylko w pamięci bohatera zacierają się ślady mistycznego przeżycia, a zmysły powracają w koleiny długoletnich przyzwyczajeń, tytułowe nawrócenie staje się niepodobieństwem. Ponadto Kryspin okazuje się zupełnie zdrowy, a Łukasz dowiaduje się od niego, że przegrał proces z córką o kamienicę:

⁴¹⁶ J. Tomkowski, dz. cyt., s. 117-118.

⁴¹⁷ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 62.

– *Ty masz bzika, Łukaszu! – krzyknął rozgniewany adwokat. – Ja ci mówię, żeś przegrał proces, a ty mi pleciesz o piekle.*

– *Widzisz, miałem wczoraj dziwny i przykry sen...*

– *Co tam! – przerwał Kryspin – sen mara, Bóg wiara!... Teraz nie o sny chodzi, ale o to, czy wynosisz się z kamienicy, czy też dalej procesujesz się z córką?* (s. 167)

W tym momencie Łukasz ma jeszcze szansę odmienić swą jałową egzystencję, dążąc do zgody z córką. Prus jednak stawia pod znakiem zapytania poznawczą celowość wyjątkowych doświadczeń bohatera, gdyż każe mu odmówić jakichkolwiek pertraktacji, a nawet zaprzeczyć, że cokolwiek niespotykanego miało miejsce:

– *Wczoraj byłem trochę rozstrojony [...]. Ale dziś jestem już zupełnie trzeźwy i uroczyście odwołuję wszystkie nierozsądne obietnice.* (167)

Mimo braku wewnętrznej przemiany bohatera mamy tu do czynienia z jedną z odsłon literatury filantropijnej w twórczości nowelistycznej Prusa. Autor tworzy w świadomości czytelnika nadzieję na nagłą zmianę w życiu nawet najbardziej zatwardziałego grzesznika, jaka może się dokonać pod wpływem jednorazowego, znaczącego wydarzenia. Wiara ta jest o tyle uzasadniona, że za wyznacznik wspomnianej literatury filantropijnej można uznać ludzką wrażliwość. Dlatego takiemu widzeniu świata daleko do zwyczajnej tendencyjności. Przekonuje o tym Tadeusz Żabski:

*„Tendencyjność” tej literatury polega nie na lansowaniu haseł uzasadnionych intelektualnie, ale na emocjonalnym oddziaływaniu na czytelniczą wrażliwość. Dla wywołania zachowań pozytywnych nie wprowadza autor rezonera, który przy pomocy retoryki dowodzić będzie słuszności prezentowanych tez; wszelkie kwestie rozwiązuje na płaszczyźnie emocjonalnej*⁴¹⁸.

Godny podkreślenia jest fakt, że od takiego sposobu ujmowania rzeczywistości niedaleko już do pojmowania niewielkich form prozatorskich jako przestrzeni epifanii, co odzwierciedla nowelistyka Prusa z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, a przede wszystkim ta najpóźniejsza. Na tę istotną właściwość małej prozy jako gatunku literackiego zwraca uwagę Aneta Mazur:

⁴¹⁸ T. Żabski, *Modele rzeczywistości przedstawionej*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. XXXIII.

*Irracjonalna przestrzeń metafizyczna, jaką otwiera nowela, to nie tylko element niejasności i tajemnicy, ale również fakt, iż często świat przedstawiony w niej zostaje ukazany na podobieństwo epifanii*⁴¹⁹.

W istocie to właśnie w obrębie drobnych utworów powstaje miejsce na zadawanie najistotniejszych pytań epoki, a *de facto* najważniejszych dla człowieka w ogóle. Wprawdzie początkowo Prusowi zdarza się akcentować je poprzez zastosowanie aspektu humorystycznego, lecz nie tracą one wtedy na wartości, ponieważ – jako zadawane na nowo – pozostają wciąż aktualne i nadal intrygują.

Kamizelka stanowi jedną z małych narracji, w której autor tworzy szereg egzystencjalnych znaczeń nadbudowanych nad warstwą *stricte* tekstową. Ukazuje więc przejawy gasnącego życia, jakie nagle przeradza się w śmierć. Pomiędzy nimi umieszcza natomiast doświadczenie nieuleczalnej choroby. Jego wyjątkowy charakter sprawia, że spojrzenie narratora i bohaterów utworu ulega wyostreniu. Ta unikalna właściwość łączy przedśmiertne doznawanie rzeczywistości w *Kamizelce* z wizją piekła angażującą zmysły pana Łukasza w *Nawróconym*.

Mimo że chory w ramach fabuły nie odwiedza zaświatów, z konieczności odbywa drogę do istoty własnego wnętrza. Gdy z każdym dniem coraz prędejsze jego ciało przeradza się w proch, zmienia się także postrzeganie własnej fizyczności. W konsekwencji staje się ona tak obca, że aż bezimiennemu bohaterowi utrudnia autoidentyfikację. Zmącenie harmonii ludzkiej tożsamości dotyczy również kamienicznika. Jednak w przeciwieństwie do umierającego urzędnika bardzo szybko udaje mu się pójść oswojonymi, życiowymi koleinami i odzyskać stan mentalnej równowagi sprzed dziwnej fiksacji zmysłów.

⁴¹⁹ A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 107.

Rozdział 2

Walka o oddech i trwanie ubrana w Prusowską *Kamizelkę*

Zagadka kolekcji

Dla badaczy literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku Kamizelka stanowi – tak jak Lalka – swego rodzaju wyzwanie interpretacyjne. [...]

Na pozór paradoksalnie Kamizelce przyznano status arcydzieła jeszcze w epoce postyczniowej, choć spór o jej odczytanie - podobnie jak w wypadku Lalki - trwa do dziś⁴²⁰.

Barbara Bobrowska otwiera ponownie dyskusję na temat *Kamizelki* uznawanej przez badaczy za arcydzieło Prusowskiej nowelistyki. Utwór ten rozpoczyna się frapująco. Narrator już na samym początku wpisuje odbiorcę opowiadanej przez siebie historii w krąg tych najbardziej zaufanych, którym ma odwagę przekazać wszystko, co jest dla niego ważne, czyli zwierzyć się z najgłębiej skrywanych tajemnic. Jedna z nich wiąże się z jego (wydawałoby się nie tak znowu oryginalną) inklinacją. Jest on mianowicie kolekcjonerem przedmiotów w jego ocenie wiele znaczących. Nie chodzi tu oczywiście o wartość, jaką doceniłby handlarz skupujący starzyznę, ale czytelnik wnikający empatycznie w świat narratora, który go do tego skutecznie prowokuje poprzez umiejętne rozłożenie akcentów:

Niektórzy ludzie mają pociąg do zbierania osobliwości, kosztowniejszych lub mniej kosztownych, na jakie kogo stać. Ja także posiadam zbiorek, lecz skromny, jak zwykle w początkach.

Jest tam mój dramat, który pisałem jeszcze w gimnazjum na lekcjach języka łacińskiego... Jest kilka zasuszonych kwiatów, które trzeba będzie zastąpić nowymi, jest...

Zdaje się, że nie ma nic więcej, oprócz pewnej bardzo starej i zniszczonej kamizelki⁴²¹.

Wyciągając możliwie jak najbardziej logiczne wnioski z powyższego wyliczenia, można by sądzić, że autor po prostu planuje poprowadzić czytelnika śladem codziennych,

⁴²⁰ B. Bobrowska, *Male narracje Prusa*, Gdańsk 2004, s. 18-19.

⁴²¹ B. Prus, *Kamizelka*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 303. Dalsze cytaty według tego wydania.

niewesołych losów, a co za tym idzie – materialnych przemian tytułowej kamizelki. Stanowi ona bowiem punkt dojścia ciekawie skomponowanego wyznania opowiadacza, który jest zbieraczem osobliwości zafascynowanym tchnieniem minionych dni. Dlatego na liście przedmiotów należących do kolekcji znajdują się zasuszone kwiaty oraz dramat pisany przez niego w gimnazjum. Kwiaty można uznać za świadectwo pewnej skłonności do sentymentalizmu. Z kolei młodzieńczy utwór sugeruje wrażliwość i niekonwencjonalne podejście do rzeczywistości. Znajduje ono swój wyraz w zakończeniu noweli, lecz przede wszystkim w trakcie opowiadanej historii.

Warto nadmienić, że narrator realizuje postawę wyrażoną *explicite* w Carlyle'owskim *Sartor resartus*. Stanowi ona wołanie o głęboki szacunek dla najmniejszej rzeczy jako materialnego *emblematu* czy *godła* nieskończoności⁴²². Stąd też bohater wspomnianego traktatu mówi:

„Nie pogardzaj tedy szmatą, z której człowiek wyrabia Papier, ani nawozem, z którego ziemia wyrabia Zboże. W rozumnym zapatrywaniu się nie jest blahym najpospolitszy przedmiot; wszystkie przedmioty są oknami, przez które zaziera oko filozoficzne aż do Nieskończoności.”⁴²³.

Mimo że takie podejście wydaje się bliskie opowiadaczowi w *Kamizelce*, z pewnością sam autor noweli spoglądał na tę kwestię podobnie. Jako egzemplifikację wystarczy w tym miejscu przywołać choćby Prusowskie: *Katarynkę*, *Opowiadanie lekarza*, *Powracającą falę*, *Szkatułkę babki*, *Zwierciadło*, *Żywy telegraf* czy wreszcie – *Lalkę*.

Nie dziwi więc fakt, że w formie wiele mówiącego zwieńczenia osobistego zbioru obiektów pojawia się tytułowa kamizelka. Paweł Próchniak interpretuje jej miejsce w utworze, wpisując spojrzenie na nią w kontekst rozmowy o przedmiotach znaczących:

W wygłosie noweli jego [narratora – AW] wzrok pada „na starą kamizelkę” i „na niebo”. Ten ruch oka - od kamizelki ku niebu, jest odwróceniem struktury przestrzennej, która pojawia się na początku utworu. Tam również wzrok spoczywa na kamizelce, ale dostrzega w niej nie tyle ślad czyjejś obecności i tragedii, co martwy i kłopotliwy „szmat sukna”, a za nią widzi „zapięty pod szyję frak z magazynu pogrzebowego” - giezło, trumnę, grób. Te dwa spojrzenia łączy poczucie, że niekiedy martwe przedmioty mówią najwięcej o rzeczach

⁴²² Por. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 93.

⁴²³ Tamże, s. 97.

*ostatecznych, że siłą rzeczy jest ich naoczna nieoczywistość, i że to właśnie za jej sprawą mówią one z siłą metafory*⁴²⁴.

Kiedy narrator wspomina o kamizelce po raz pierwszy, już *implicite* wiadomo, że czyjaś własnością była długo. Dowiadujemy się też, że odcisnęło to na niej wyraźne, materialne piętno w postaci dziurki na przedzie i zniszczonych ściągaczy. Ale Prus – oprócz znamion upływu czasu – wpisuje w opowieść o *chorej kamizelczynie* o wiele więcej. Tłumacząc swoje zainteresowanie przedmiotem tak powszednim, opowiadacz najpierw stwierdza, że chętnie pozbyłby się tej kłopotliwej części garderoby. Nie czyni tego jednak, bo czasem warto mieć coś, co przypomni o smutku, a może o cierpieniu widzianych jako nieodłączne elementy ludzkiej egzystencji:

Człowiek miewa w życiu takie chwile, że lubi otaczać się przedmiotami, które przypominają smutek.

Smutek ten nie gnieździł się u mnie, ale w mieszkaniu bliskich sąsiadów. Z okna mogłem co dzień spoglądać do wnętrza ich pokoiku. (s. 304)

To specyficzne odczuwanie smutku – nie własnego, ale cudzego - zainspiruje go do przyglądania się jednej z historii tak charakterystycznych dla ludzkiego życia – historii ciała. Znajdzie ona swe miejsce w małej narracji opublikowanej po raz pierwszy w „Nowinach” w 1882 roku. Pisarz poruszy w niej aspekty ludzkiej fizyczności najboleśniej oraz najtrudniejsze do zaakceptowania przez człowieka – choroby i śmierci (w tym momencie postrzegane jako procesy związane wyłącznie z materią):

W październiku została już tylko — pani, sama jedna. To jest niezupełnie sama, ponieważ w pokoju znajdowało się jeszcze dużo sprzętów: dwa łóżka, stół, szafa... Ale na początku listopada sprzedano z licytacji niepotrzebne rzeczy, a przy pani ze wszystkich pamiątek po mężu została tylko kamizelka, którą obecnie posiadam. (s. 305)

Zatem pisarskie dociekania Prusa koncentrują się wokół zagadki, której rozwiązanie jest wprawdzie wspólne dla wszystkich ludzi, ale historia dochodzenia do niego zawsze pozostanie jednostkowa i owiana tajemnicą, przez co godna najwyższego zainteresowania współczującego opowiadacza.

⁴²⁴ P. Próchniak, Kamizelka. *Złamane istnienie (notatki)*, [w:] Bolesław Prus. *Pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 144.

Prawda ciała

Pisarz w taki sposób konstruuje opowiadanie o zmaganiu się zwykłego urzędnika z chorobą, że pozwala narratorowi na dystans wobec przedmiotu opowieści. Już od początku bowiem wiadomo, że jej bohater zmarł:

[...] poczęłem marzyć [...] o właścicielu kamizelki, nad którym coraz gęstsza warstwa śniegu narasta... (s. 307)

W relacji do takiej świadomości czytelnika sytuuje się kolejna konstatacja niejako poddająca w wątpliwość poprzednią wypowiedź:

Byli to ludzie młodzi, ani ładni, ani brzydzy, w ogóle spokojni. O ile pamiętam, pani była znacznie szczuplejsza od męża, który miał budowę wcale tęgą. Powiedziałbym, że nawet za tęgą na tak małego urzędnika. (308)

Widać zatem, że właściciel tytułowej kamizelki według ówczesnych pojęć mógł uchodzić raczej za okaz zdrowia. Jednak właśnie jego, nie bardziej kruchą fizycznie żonę, spotyka paradoks przedwczesnego przemijania⁴²⁵. Wskazuje na to odnarratorski komentarz podsumowujący opis pary spokojnych mieszczan:

[...] Moim sąsiadom, o ile się zdaje, nie brakło żywności, a przynajmniej roboty. Ale zdrowie nie zawsze dopisywało. (s. 309)

Wobec tej prawdy staje bezimienny bohater noweli, który nie potrafi się pogodzić z nieodwracalnością własnego losu, w czym wspiera go jego żona. Na drugim biegunie racji przedstawionych w *Kamizelce* znajduje się prawda chorującego, a wreszcie umierającego ciała. Można ją zakłamywać tylko do pewnego momentu, bo odmierza ją miara tytułowego przedmiotu:

Bo to przy chorym wszyscy kłamią, a żona najwięcej. Ale kamizelka — ta już nie skłamie!... (s. 315)

W istocie – kamizelka właśnie stanowi bezlitosne, bo naoczne, świadectwo prawdy. Nie da się jej zasłonić kłamstwami kochającej żony, bo nie ochronią one chorego ani przed cierpieniem, ani przed śmiercią⁴²⁶. Zdają sobie z tego sprawę zarówno czytelnik, jak i narrator, ale główny bohater indywidualnego dramatu do końca pozostaje w tej kwestii nieświadomy i nieprzekonany, opacznie interpretując niepokojące symptomy.

⁴²⁵ Zob. J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, [w:] tegoż, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*, przedm. R. Stachowskiego, Warszawa 1996, s. 83.

⁴²⁶ Zob. I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 90-91.

Przedmiotowi, który jest w pełni obiektywny w swym przekazie, narrator oddaje głos na samym początku noweli. Tym samym zakreśla ramę, w którą wpisana jest cała opowieść:

Ale najciekawsze w niej [w kamizelce - AW] są ściągacze. Ten, na którym znajduje się sprzączka, jest skrócony i przyszyty do kamizelki wcale nie po krawiecku, a ten drugi, prawie na całej długości, jest pokłuty zębami sprzączki. (s. 304)

Gdyby pominąć świadectwo ludzkiego ciała podczas choroby niknącego w oczach, zdania odnarratorskiego komentarza umieszczone w zakończeniu noweli mogłyby czytelnika przekonać, że prawda ciała w ogóle nie istnieje albo nie zaistniała, podczas gdy prawda odczuć i relacji międzyludzkich pozostanie w istocie niezmienna.

Prawda uczuć

Trudno taić, że oczywistą treść wspomnianej prawdy emocji stanowi głębokie pragnienie, aby ochronić bliską osobę przed bólem, strachem, a przede wszystkim przed poczuciem braku, żalu czy straty. Pragnienie to postrzegane jest zwykle w ten sam sposób przez partnerów budujących wzajemną, wyjątkową relację. Chociaż jest ono zwykle zracjonalizowane, wydaje się pełnić nadrzędną rolę względem swego lustrzanego odbicia, które wiąże się z instynktowną chęcią samoocalenia. Z kolei potrzeba ta rodzi się w jednostce dążącej za wszelką cenę do ukrycia przed drugą osobą prawdy związanej z cielesnością – mimo że pozostaje często jedynie w sferze przemilczenia lub nieświadomości.

Autor odsłania tragiczną specyfikę tej samozwrotnej gry, zmierzając ku końcowi opowiadania:

Dziś patrząc na starą kamizelkę widzę, że nad jej ściągaczami pracowały dwie osoby. Pan — co dzień posuwał sprzączkę, ażeby uspokoić żonę, a pani co dzień — skracala pasek, aby mężowi dodać otuchy. (s. 315)

W noweli wspomniana prawda uczuć stanowi swoistą przeciwwagę dla nieuchronności przemijania i kruchości ludzkiego losu, którą nazwać można właśnie prawdą ciała. Jednak to rzeczywistość uczuć wyziera spoza realnych kłamstw małżonków. Z pewnością jest ona nawet ważniejsza niż prawda fizyczności, która – jako wyjątkowo podatna na materialną destrukcję – nie może stanowić znacniejszego oparcia w świecie niż dojrzała duchowość, jaka wszak wykracza poza to, co widzialne i namacalne.

Tymczasem warto przytoczyć w tym miejscu opinię Adolfa Dygasińskiego, który przychyliła się do powyższego poglądu, chociaż w jego słowach można dostrzec zarówno sporo sceptycyzmu, jak i odrobinę nadziei:

*Zniszczenie organizmu nazywa się śmiercią, ale zasadnicze elementy organizmu nie podlegają śmierci według pojęć ludzkich. Istnieje tylko destrukcja ciał złożonych, czy zaś nastąpi kiedykolwiek zniszczenie molekuł, tego my rozstrzygnąć nie jesteśmy w stanie*⁴²⁷.

Paweł Próchniak, mówiąc o kłamstwach małżonków, powie tym samym o prawdzie uczuć:

*Te kłamstwa to nieporadny fortel – manipulacje przy ściągaczach „bardzo starej i zniszczonej kamizelki”. Mają „uspokoić żonę, [...] mężowi dodać otuchy”. Są świadectwem bliskości. Ratują przed samotnością. I jednocześnie są zamiast familiarnej otwartości, zamiast miłosnych zaklęć. Pod piórem Prusa zmieniają się w czułość – skrytą, wprawiającą w konfuzję, niemal wstydliwą. Tak przejawia się – miłość istoty śmiertelnej, miłość pasująca się ze śmiercią, skazana na klęskę*⁴²⁸.

Żona – stopniowo wtajemniczana przez lekarza w prawdę o chorobie męża – robi wszystko, aby tę wiedzę przed chorym ukryć. To błogosławione kłamstwo – ubrane w coraz bardziej poprzerabianą kamizelkę – (choć nieznacznie) przedłuża umierającemu wątłe już życie. Rozmiar kamizelki dopasowywany do zmieniającej się postury męża ma być właśnie wspomnianym błogosławionym kłamstwem. Jej tajemnicą jest nie tylko wzajemne, ocalające oboje mijanie się z prawdą, ale także sekret miłości małżonków. To ona wszak uczyniła z nich ludzi na swój sposób wyjątkowych.

Usidłone „ja”

Nowelista ukazuje więc bohatera w momencie egzystencjalnej negacji, której blisko do paradoksu. Mimo że chory jako podmiot tkwi immanentnie we własnym ciele, chciałby się od niego uwolnić. Pragnie więc nie zauważać zachodzących w nim przemian, które interpretuje zgodnie z wizją własnej fizyczności. Jednak czyni to wbrew faktom, ponieważ źródłem upragnionego wyzwolenia stać się może jedynie śmierć.

⁴²⁷ A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 49.

⁴²⁸ P. Próchniak, dz. cyt., s. 137.

Do kwestii umocowania człowieka w nierozstrzygalnej sprzeczności między subiektywnym a obiektywnym nawiązuje William James, niejako pogłębiając literackie obserwacje Bolesława Prusa:

[...] każdy z nas dokonuje wielkiego podziału całego wszechświata na dwie połowy i każdy z nas prawie całe swoje zainteresowanie kieruje na jedną z tych połówek; wszyscy jednak przeprowadzamy linię podziału w innym miejscu. Gdy powiem, że wszyscy nazywamy te dwie połowy tak samo i że ich nazwy brzmią „ja” i „nie ja”, od razu będzie jasne, co mam na myśli⁴²⁹.

Na przestrzeni tak krótkiego tekstu pisarz uświadamia więc, że bohater (chciałoby się powiedzieć – podmiot poddany działaniu procesu chorobowego) jest uwięziony w pułapce swego ciała, które literalnie przejmuje nad nim kontrolę. On sam nie potrafi tego dostrzec aż do końca i w ocenach sytuacji zdaje się na innych. Tym samym ignoruje własne podejrzenia – niejednokrotnie nawet słuszne. Doświadczenie przez niego siebie i świata jest o tyle intrygujące, że jest zapośredniczone podwójnie – przede wszystkim poprzez medium odnarratorskiej relacji, ale także dzięki perspektywie oddanej choremu żony. To w jej kochającym spojrzeniu przegląda się umierający bohater, podobnie jak refleksje czytelnika zostają usytuowane w odniesieniu do słów tajemniczego opowiadacza. Kończąc swoje rozważania, narrator bowiem stwierdza:

Nieba prawie już nie było nad ziemią. Padał tylko śnieg, taki gęsty i zimny, że nawet w grobach marzły ludzkie popioły. Któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?... (s. 315)

Słońce nad chmurami

Wprawdzie zakończenie utworu badacze interpretują wielorako, ale wszyscy dostrzegają w nim próbę przezwyciężenia fatalizmu ludzkiego losu – czy to w formie szczypty ironii lub nadziei, czy w postaci uwagi po trosze humorystycznej⁴³⁰.

⁴²⁹ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 117-118.

⁴³⁰ Por. P. Próchniak, dz. cyt., s. 135-136.

Warto dodać, że wspomniany już William James może rzucić na wygłos utworu nowe światło, ponieważ zjawisko subiektywności ludzkich wrażeń ukazuje w odwołaniu do psychologii:

[...] jak bardzo zakorzeniony jest w nas nawyk wykorzystywania samych tylko wrażeń zmysłowych jako kamieni milowych wyznaczających drogę do poznania rzeczywistości, której istnienie one ujawniają.

Trawa za oknem ma teraz dla mnie wygląd tak samo zielony w słońcu, jak w cieniu, a malarz musiałby namalować jedną jej część w kolorze ciemnobrązowym, a drugą w jasnożółtym, aby oddać prawdziwy efekt wrażeniowy. Nie zwracamy z reguły uwagi na to, że ta sama rzecz rozmaicie wygląda, brzmi i pachnie z różnych odległości i w różnych okolicznościach. Nie interesuje nas ustalenie tożsamości rzeczy i wszelkie wrażenia, które zapewniają nas o niej, uznajemy prawdopodobnie za z grubsza te same. To właśnie sprawia, że doraźne świadectwa subiektywnej tożsamości rozmaitych wrażeń są niemalże bezwartościowe jako dowód faktu⁴³¹.

Tymczasem w historii losów indywidualnych narrator poszukuje odniesienia do zjawisk obiektywnych. Postrzega więc trwanie niezmiennych praw natury jako częściowe pocieszenie. Dlatego w ich kręgu pragnie odnaleźć wytłumaczenie przerażającej konieczności przemijania i śmierci, jaką rozważa na przestrzeni utworu.

W tym kontekście Aneta Mazur stwierdza nawet:

Jest to z pewnością ars bene moriendi realizmu - sztuka umierania, jaką postulował, choć nigdy nie ukazał w swoich utworach, Adalbert Stifter. Sceptyczna i stoicka, zaleca postawę wyczekiwania, paradoksalnie łącząc rezygnację z nadzieją. „Mimo odrzucenia zmartwychwstania i nieśmiertelności zachowany zostaje element transcendencji. [...] Doczesność pozostaje otwarta na coś, nawet jeśli jest to coś nieokreślonego”.

Takie też otwarcie sugerują pytania (i odpowiedzi) tekstów Prusa; nie bez znaczenia jest fakt, że wypowiada je sam narrator. [...]

Metaforyczna puenta Kamizelki zdradza dystans wobec chłodnego spojrzenia światopoglądu pozytywistycznego, który, pozbawiony perspektywy transcendentnej, nie sięga dalej niż rozkład materii w grobach⁴³².

⁴³¹ W. James, dz. cyt., s. 195-196.

⁴³² A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 191-192.

Można więc powiedzieć, że autor przekracza w ten sposób racjonalistyczne prawa realizmu, kończąc małą narrację odwołaniem do metafizyki. Zabieg ten zapowiada dalszy etap rozwoju twórczości nowelistycznej Prusa, w którym pisarz nie będzie już stronił od czerpania z możliwości gatunkowego synkretyzmu⁴³³.

Natomiast Paweł Próchniak widzi w wygłosie utworu jeszcze głębszy, egzystencjalny sens:

Jeśli głos, który słyhać w noweli, istotnie dobiega z ciemności, jeśli płynie z ciemnej szczeliny czasu, w której kłębi się śnieg, to jest to zarazem głos przejmująco czysty, ciepły, niemal tkliwy. Takim głosem zaświadcza się o spojrzeniu, które przygarnia „złamane istnienie”, i sprawia, że „każdy przedmiot nie tylko odbija jakieś potężne światło zewnętrzne, ale jeszcze prześwieca i jeszcze sam świeci niepojętym własnym światłem”. Tym światłem podszyta jest materia „starej i zniszczonej kamizelki”. A właściwie trzeba by napisać – Kamizelki⁴³⁴.

Zatem twórca przygląda się w *Kamizelce* niuansom intymnych relacji międzyludzkich z perspektywy choroby, która nie może się zakończyć powrotem do zdrowia. Ponieważ w głównej mierze niszczy w człowieku pierwiastek fizyczny, ciężar doświadczenia granicznego autor dzieli między dwoje małżonków. Nie jest to jednak podział sprawiedliwy, gdyż kochająca żona ogromną jego część przyjmuje na siebie. Dzięki temu pozostawia choremu przestrzeń otwartą na zaprzeczanie faktom. Kurczy się ona jednak z dnia na dzień.

Rzeczywistości umierającego ciała nie można zakłamywać bez końca. Ukazuje więc ona swe groźne oblicze, gdy urzędnik żegna się z życiem, a jego wytrwałej opiekunki już nic i nikt nie jest w stanie ochronić przed wielowymiarową pustką.

W *Szkatulce babki* nowelista również rozważa fenomen przemijania. Stanowi ono niejako naturalny proces, ponieważ dotyczy staruszki. Jej udziałem staje się bolesne przeżycie związane nie tyle z samotnością, co z opuszczeniem. Tym głębiej porusza fakt, iż jej stopniowe odchodzenie od rzeczywistości fizycznej i mentalnej dokonuje się wśród najbliższych. Dlatego wrażenie obcości, która zagarnia jej ciało, umysł i duszę, stopniowo przejmując nad nią władzę.

⁴³³ Zob. B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 91.

⁴³⁴ P. Próchniak, dz. cyt., s. 154.

W *Kamizelce* droga prowadząca ku śmierci wiedzie od rozpaczliwych starań o ocalenie mentalnej harmonii do zdemistyfikowania cielesnego dramatu chorego. Natomiast w historii staruszki odchodzenie od świata żywych przebiega inaczej, ponieważ nieznane doświadczenia percepcyjne uświadamiają babce, jak wiele fizycznych zmian zachodzi w niej pod wpływem czasu. W tej sytuacji dogasanie życia wewnętrznego musi więc pozostać ich jedyną konsekwencją.

Rozdział 3

Śmiertelne dojrzewanie w *Szkatulce babki* Bolesława Prusa

Starość jako zmiana

Prusowska *Szkatulka babki* z 1878 roku jest utworem godnym szczególnej uwagi, ponieważ ukazuje stosunek młodego jeszcze autora do starości. Pełniejszy wyraz znajdzie on oczywiście w późniejszych kreacjach dojrzałym wiekiem bohaterów powieściowych w *Lalce*, *Emancypantkach*, *Faraonie* czy *Dzieciach*⁴³⁵.

Odnosząc się do zbioru Prusowskich nowel, Anna Martuszevska przybliży pogląd pisarza na kwestię starości w początkowym etapie jego twórczości:

*Jeżeli więc moglibyśmy uogólnić sposób kreowania bohaterów starszych wiekiem we wcześniejszej twórczości Prusa, należałoby zauważyć, że są to niemal zawsze postacie negatywne, jedynie niekiedy budzące współczucie czytelnika [...]. Ukończona w 1878 roku Szkatulka babki [...] przynosi inną wersję starości. Tytułowa „babka” tkwi także - niczym bohaterowie Pałacu i rudery, a nawet może jeszcze bardziej niż oni - wyłącznie w przeszłości, zanurzona przede wszystkim w pamiątkach po zmarłym przedwcześnie wnuczku. W szkatulce, którą interesuje się jej rodzina, znajdują się bowiem pamiątki po nim zamiast spodziewanych przez sukcesorów kosztowności czy pieniędzy. Bohaterka jest jednak tutaj postacią na wskroś pozytywną*⁴³⁶.

Zatem w centrum świata przedstawionego pisarz stawia długowieczną dziedziczkę – babkę, która stanowi postrach szlacheckiego dworu.

Tadeusz Żabski na tle wczesnego etapu twórczości nowelistycznej Prusa opowiadanie to uznaje za wyjątkowe:

⁴³⁵ Zob. E. Paczoska, *Niemłodzi i starzy u Prusa*, [w:] tejże, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, wyd. 1, Warszawa 2004, s. 143-154.

⁴³⁶ A. Martuszevska, „Stary i poczciwy” Bolesław Prus, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. E. Flis-Czeriak i S. Kruka, Lublin 2006, s. 256.

Szkatułka babki — *najlepszy z wymienionych utworów, nazwany przez autora, podobnie jak Straszna noc, „opowiadaniem wieczornym” — przynosi w początkowych partiach subtelny psychologicznie obraz staruszki, przeżywającej ostatnie swoje dni*⁴³⁷.

Prus analizuje zatem zjawisko starości pod kątem jej zmysłowych, bo wyczuwalnych, widzialnych i słyszalnych (czy raczej niedosłyszalnych) przejawów, a może paradoksalnie - objawów. Doskonale potrafi je wskazać, zdiagnozować ich przyczyny, ale także fenomenalnie zaprezentować ich skutki kształtujące zarówno życie starzejącej się bohaterki, jak również jej domowego otoczenia.

Już na początku utworu uwagę czytelnika przyciąga opis zmian w percepcji babki. Wymusza je nielitościwa starość. Dlatego narrator przytacza jej rozmyślania, podkreślając specyficzny stosunek do własnego życia. Z czasem blaknie ono stopniowo jak stara fotografia, a konsekwencje tego przykrego stanu rzeczy bohaterka jest w stanie w pełni odczuć.

I tak autor rozpoczyna opis niewygód życia człowieka w podeszłym wieku od wzmianki, którą dałoby się sprowadzić do krótkiego pytania – *ubi sunt?*. Przewijało się ono w sztuce przez wieki, gdyż jego treść stanowi ludzki żal za tym, co minione, a co za tym idzie – bezpowrotnie niedostępne.

Gdy narrator opowiada o stanie duszy staruszki, w jego słowach pobrzmiewa nuta smutku. Mimo tego rozpoczyna introspektywną wędrówkę śladami psychologii i epistemologii, pod kątem których przygląda się starości:

*W jakim celu trzyma ją Bóg na tej ziemi, gdzie słońce z każdym dniem blask traci, drzewa i kwiaty bledsze są i mizerniejsze niż kiedyś, gdzie lato od pewnego czasu jest tak zimne, że w lipcu watowanego kaftana zrzucić nie można*⁴³⁸?

Staruszka obejmuje więc myślą kwiaty, których kształty i kolory są dla niej o wiele mniej wyraźne niż dawniej. Zauważa również, że jej ciało nie odczuwa już temperatury otoczenia odpowiednio do danej pory roku, co objawia się uciążliwą koniecznością noszenia watowanego kaftana w lipcu i bezustannego marznięcia nawet w promieniach słońca. Ze smutkiem stwierdza, iż dziś zawodzi ją też słuch przekazujący jej tak niedoskonałe wrażenia, że staruszka aż nie może w to uwierzyć:

⁴³⁷ T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 1996, s. XXIV-XXV.

⁴³⁸ B. Prus, *Szkatułka babki*, [w:] tegoż, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 2, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1949, s. 84.
Dalsze cytaty według tego wydania.

Nie lepiejże byłoby jej — tam, w niebieskim pokoiku, z Kaziem mieszkać i przez uchylone okno słuchać anielskich chórów, aniżeli tu bolejąc za wnukiem dziwić się, że jedne ptaki jakoś schrypyły, a inne nawet zupełnie głos straciły? ... (s. 84)

Czasem zdarza się, że babka rozpoznaje jeszcze pozbawione dawnego piękna głosy ptaków, ale bywa i tak, że jej ucho nie chwytą ich już wcale.

Tym samym deterioracja w zakresie sensualnego odczuwania rzeczywistości sprawia, że bohaterka traci łączność ze swym „ja” zewnętrznym, jak określa je William James. Nie mogąc odwoływać się do dostępnego zmysłom otoczenia, zaczyna wątpić w prawdziwość nie tylko własnych wrażeń, lecz również popada w podejrzliwość względem zachowań najbliższych. Tymczasem mentalna nierównowaga, jaka przez pewien czas burzy spokój babki, przekształca się w wewnętrzny obszar, który niebawem zapełnia się świadectwami zwrotu ku temu, co minione.

Starość jako powrót

Spektrum doznań zmysłowych, jakie postępująco upośledza wyjątkowa, lecz naturalna w tym wieku kondycja bohaterki, jest szerokie: poczynając od wrażeń wzrokowych poprzez dotykowe *sensu largo*, na słuchowych kończąc.

W tej kwestii Maria Obrusznik-Partyka stwierdza:

*Wprawdzie Prus nie określa wieku staruszki, ale zwraca uwagę na zewnętrzne oznaki starzenia się ciała. Babcia ma „brunatną twarz” i „suche ręce”. Ma kłopoty z chodzeniem, słuchem i pamięcią. Autor wyposażył swoją bohaterkę w stereotypowe dolegliwości starych ludzi*⁴³⁹.

Ale nowelista nie poprzestaje na tym i zauważa inne objawy sensualnej alienacji babki, wymieniając świadectwa jej powolnego odchodzenia w śmierć.

Jedno z najbardziej charakterystycznych stanowi mentalny powrót starej kobiety do odbierania otoczenia w taki sam sposób, jak odczuwała je w dzieciństwie. Aby to opisać, autorowi nie trzeba wielu słów. W formie znamiennej przykłady podaje dziedziniec, na który staruszka wygląda oknem:

⁴³⁹ M. Obrusznik-Partyka, *Problem starości w utworach literackich i Kronikach Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 254-255.

Babunia wyjrzała oknem i przyszło jej na myśl pytanie, dlaczego dziedziniec ten, wielki za dni dziecinnych, w młodzieńczym wieku wydawał jej się zbyt małym, a dziś znowu urósł tak, żeby go i za godzinę nie przeszła? ... Ale wnet zapomniała poprzedniej myśli [...]. (s. 84)

Pisarz zwraca uwagę na interesującą prawidłowość, która dotyczy postrzegania przez człowieka relacji przestrzennych w zależności od jego wieku. Kiedy bohaterka utworu była młoda, dziedziniec wydawał się jej zdecydowanie niewielki. Reprezentowała wówczas siły witalne, ponieważ żadne dolegliwości nie przyćmiewały jej radości życia. Jednak w fabularnej terażniejszości jej sytuacja jest zupełnie inna. Znacząco wpływa ona na sposób postrzegania świata przez dziedziczkę. Ogrom dziedzińca przeraża ją, gdyż sądzi, że nie przeszłaby go, gdyby nawet szła długo. Mimo jej najszczerzych chęci stałoby się tak rzeczywiście. Babka bowiem zdaje sobie sprawę, jak złudne są jej możliwości, a także jak wątłe są siły. Dlatego w myśleniu bohaterki dokonuje się samoistna modyfikacja wyobrażeń przestrzennych dotyczących tylekroć oglądanego i przemierzanego dziedzińca. Tym samym nowelista spostrzega szczególną właściwość psychiki ludzi starych. Cechuje ich zwykle nieprzeparta chęć powrotu w świat dziecięcych odczuć. Towarzyszy jej skłonność do częstego przywoływania wspomnień z czasu małoletniości, które są im szczególnie bliskie dzięki przedziwnej właściwości pamięci. Toteż dwór stanie się dla babki swoistym, mentalnym więzieniem, ale w końcu miejscem (mimo wszystko) spokojnej śmierci.

Jesienne plony życia

Zanim to jednak nastąpi, Prus roztacza przed czytelnikiem obraz stopniowego uwiąznięcia władz poznawczych starej kobiety, który symbolicznie splata się z przyjściem łagodnej, napawającej melancholią jesieni. Autor dokonuje tego poprzez obszerny jak na szczupłe rozmiary noweli opis zmian, jakie pod wpływem zbliżającej się pory kwitnienia wrzosów zachodzą w wiejskim pejzażu. Mimo że nie następują gwałtownie, są nieuniknione, podobnie jak nieuchronne jest odchodzenie staruszki w śmierć:

Kończył się już wrzesień. Z pól znikło chwiejące się zboże, a na jego miejsce tu i ówdzie wyrosły ogromne, do chat podobne sterty, w których stada wesołych myszy zasiadły. Wszystkie psy biegające po łąkach i trawnikach miały nosy omotane niemi babiego lata,

ukośne promienie słońca coraz częściej barwiły purpurą ciemne obłoki, a nad bagnami wieczorem coraz głośniejsze kwakały dzikie kaczki lub narzekały gęsi zabierające się do odlotu.

Na krzakach róży dzikiej czerwieniały wielkie jagody głogu, na dziedzińcu miejsce kwiatów letnich zajęły georginie piękne, różnobarwne, lecz smutne, a każdy silniejszy powiew wiatru strząsał po kilka i kilkanaście żółtych, brunatnych albo czerwonych liści. Spadały one głucho szeleszcząc i zatrzymując się na każdym pięttrze gałęzi, jakby im żal było macierzystego drzewa, ze szczytów którego nigdy już patrzeć nie będą na falistą ziemię ani od niebios żądać tęczyowych kropel rosy! (s. 95-96)

Opis ten następuje po burzliwej scenie konfliktu synowej z babką, która w sposób zupełnie niezrozumiały dla rodzinnego otoczenia odmawia pieniędzy na wykupienie ukochanej klaczy należącej do zmarłego wnuka. Okazuje tym samym, jak sądzą jej bliscy, chorobliwe skąpstwo. Z tego powodu zasługuje sobie w ich mniemaniu na miano stetryczalej wariatki, która utraciła już kontakt z rzeczywistością⁴⁴⁰.

Dlatego opis zamierania sił witalnych w przyrodzie można z pewnością uznać za literacko przetworzone wprowadzenie do diagnozy oceniającej fizyczną i psychiczną kondycję bohaterki. Prus od analizy właściwości poznawczych charakterystycznych dla ludzi starych przechodzi więc do wiwisekcji podeszłego wieku w jego najbardziej uciążliwych przejawach – odczuć oraz fizycznych dolegliwości⁴⁴¹. Jeden z nich stanowi bolesne doświadczenie metafizycznego zawieszenia między teraźniejszością coraz bardziej obcego życia a przyszłością śmierci, jaka ogromnieje w mroku nigdy nieusuwalnej niewiedzy. Wiekowa dziedziczka doznaje tego wrażenia na tyle silnie, że nowelista uznaje tego typu klincz za przyczynę zejścia na poznawcze manowce człowieka będącego wszak *res cogitans*⁴⁴². Narrator bowiem stwierdza:

Staruszka babcia coraz rzadziej wychodziła z pokoju. Męczył ją kaszel, siły rozpraszały się, i tylko paroksyzmy gorączki od czasu do czasu podniecały energią życia. (s. 96)

Bohaterka noweli powoli opuszcza płaszczyznę sensualnego poznania świata, by odejść w krąg zakryty przed narzędziami ludzkiej epistemologii. Przy życiu trzyma ją tylko

⁴⁴⁰ Zob. A. Czyżak, *Starość urzeczowiona – znaki końca wieku*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 271-282.

⁴⁴¹ Zob. H. Bergson, *O Ewolucji życia – mechanizm i celowość*, [w:] *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Warszawa 1957, s. 15-94.

⁴⁴² Zob. M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 76-77.

sztuczne, nerwowe podniecenie spowodowane gorączką, która podstępnie imituje przejawy rzeczywistej, życiowej energii.

Co ciekawe, na Prusowską deskrypcję rozproszenia uwagi, jakiemu podlega w noweli babka, z powodzeniem można spoglądać z perspektywy wielokrotnie wspomianej fenomenologii zmysłowości Eugene'a Minkowskiego. W tym kontekście warto więc przytoczyć jego słowa interpretowane przez Marcina Polaka:

Podmiot przestaje być dla Minkowskiego „ja transcendentalnym” (mimo fenomenologicznych źródeł jego filozofii). Zostaje osłabiony na rzecz świata oraz związków, jakie go ze światem łączą.

Powiedzieć by można, że do samej istoty życia należy to, iż dusza, poszukując samej siebie, traci siebie z oczu, odkrywając jednocześnie całość świata⁴⁴³.

Tę konstatację warto odnieść do pogłębiającej się ucieczki staruszki w samą siebie. Co pocieszające, otoczenie widzi ją jednak coraz wyraźniej. Paradoksalnie – kobieta wewnątrz jaźni nie odnajduje wytchnienia, jakkolwiek, zgodnie z przekonaniem filozofa – jej dusza przestaje postrzegać siebie, co stanowi dla fenomenologa objaw życia. Tak nietypowego wyrazu istnienia jednak nie potrafią lub nie mogą dostrzec bliscy staruszki, a w wyniku tego procesu bohaterka jest pozbawiona jakiejkolwiek formy odniesienia do własnej tożsamości. Traci więc również możliwość poznawania świata.

Od niewesołych rozpoznań narratora czytelnik ma możliwość wędrować ku fascynującym w swej szczegółowości rozważaniom nad istotą sędziwego wieku rozumianego także jako stan podmiotu poznającego, który odznacza się specyficznymi właściwościami. Prus analizuje bowiem epistemologiczne świadectwa perspektywy umysłu czy ducha charakterystyczne wyłącznie dla starej kobiety, a niemożliwe do empatycznego percypowania dla jej domowników:

Odtąd czas jej włókl się bardzo smutno. Była senna, choć zasnąć nie mogła; gdy chciała skupić myśli, zapominała o wszystkim, a gdy rada była zapomnieć o świecie całym, w duszy jej snuły się mroczne marzenia, jak rój pajków w walącym się budynku. (s. 96)

Tak więc babka sukcesywnie traci kontrolę nad własną świadomością, a to, co podświadome, przejmuje nad nią władzę⁴⁴⁴. Dlatego uwaga bohaterki jest efemeryczna, a

⁴⁴³ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 126.

⁴⁴⁴ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 51.

myśli, nad którymi kiedyś panowała bez trudu, niepostrzeżenie przeradzają się w niemal samoistne byty⁴⁴⁵.

Pamięć także odmawia jej posłuszeństwa, przynosząc obrazy z przeszłości, a odmawiając przedstawiania tego, co z perspektywy czasu bliskie. Ale – jak zauważa Prus – utrata intelektualnego kontaktu z własnym umysłem wiąże się nierozzerwalnie z powolnym odchodzeniem w niebyt ciała pojmowanego jako swoista membrana wrażliwa na bodźce docierające ze świata zewnętrznego:

Chwilami nie czuła rąk ani ciepła napelnionych wrzątkiem kamionek, którymi ogrzewano jej sztywniejące nogi. Niekiedy, gdy kto drzwi otworzył, oglądała się po pokoju jak człowiek, który nagle z piwnicy wyszedł na światło. Zdawało się, że czeka ukazania się śmierci, aby przemówić do niej: „Oto jestem!” Podobna była do liścia, który postradawszy wrażliwość na promienie słoneczne, zwija się apatycznie i usycha. (s. 96)

Pisarz przedstawia więc śmierć w formie specyficznej własności ludzkiej percepcji. Kiedy droga na ziemi zbliża się do końca, człowiek traci – z pozoru tak oczywistą – zdolność odbierania bodźców z zewnątrz. Wówczas oswojone, indywidualne postrzeganie otoczenia zastępuje doznawanie coraz bardziej ubogie we wrażenia, by ostatecznie przerodzić się w pustkę materialnego niebytu. To doświadczenie znalazłoby się na biegunie przeciwnym do tego, na którym można umieścić dziecięce eksploracje mające na celu odkrycie, a potem zinterioryzowanie sensualnej konsystencji rzeczywistości. W wielokrotnie wspomnianych wyżej małych narracjach noweliści przyglądają się im nader uważnie, a pośród nich wystarczy wymienić: *Katarynkę*, *Świat i ślepą dziewczynę*, *Omyłkę*, *Przygodę Stasia* oraz *Juliankę*.

Wbrew podłości

Wszakże moment długo odkładany przez los nadchodzi. Przedtem jednak staruszka odzyskuje na krótko siły:

Każde dogorywające światło miewa chwile, w których rzuca silniejsze blaski; chwila taka i dla babuni nadeszła. Jakieś niezrozumiałe dla zdrowych i młodych symptomata ostrzegły ją, że wkrótce w istnieniu jej zajdzie ważna zmiana. (s. 97)

⁴⁴⁵ Zob. E. Minkowski, *Uwaga*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 110.

Bohaterka instynktownie czuje zbliżającą się śmierć. Dlatego w obliczu nagle zwołanego rodzinnego zebrania oznajmia ostatnią wolę synowi jako jej wykonawcy. Ku ogromnemu zdziwieniu obecnych, uznawana przez wszystkich za bogatą, ale skąpą, bohaterka prosi tylko o włożenie do trumny stanowiącej tajemniczy rekwizyt, tytułowej szkatułki.

Zwraca uwagę fakt, że autor, posługując się zabiegiem demistyfikacji, dezawuuje chciwość pozornie ukrytą przed ludzkim wzrokiem. Za jej przyczyną szkatułka po śmierci dziedziczki staje się mrocznym przedmiotem pożądania mieszkańców i bywalców dworu. To ona jest także swoistym katalizatorem dla dalszego biegu akcji, znacząco wpływając na wymowę zakończenia utworu.

Tymczasem, jak można przypuszczać, zapewne jeden z lokajów próbuje ukraść leżący pod głową zmarłej tajemniczy przedmiot. Spotyka go jednak pani Janowa, którą marzenia o straconym, choć potencjalnym bogactwie także popychają do sprzeniewierzenia się woli babki. Złodziej wprawdzie ucieka, porzucając intrygujący przedmiot, ale kobieta zatrzymana o krok od zakłócenia spokoju zmarłej zyskuje wreszcie sposobność, by sprawdzić, jaka w rzeczywistości jest zawartość puzderka.

Pożądany przez bohaterów przedmiot ogniskuje również uczucia babki, lecz Prus ujawnia to dopiero w zakończeniu utworu. Okazuje się więc, że nie skąpstwo kierowało bohaterką, kiedy domagała się zachowania szkatułki przy sobie – nawet w trumnie:

Szczęknął zamek, odskoczyło wieko szkatułki... Pan Jan machinalnie podniósł głowę i zobaczył w rękach żony niebieską wypłowiałą sukienkę dziecinną tudzież pukiel jasnych włosów...

— To pamiątki po Kaziu! — szepnęła pani Janowa i zemdlona pochyliła się na otwartą szkatułkę.

Sukienka, w której umarł wnuk ukochany, i promień jego włosów były to jedyne skarby, jakie babka chciała zabrać ze sobą do grobu! (s. 111)

Pisarz zatem prezentuje meandry ludzkiego poznania, które tak często bywa skażone subiektywizmem wypaczającym prawdę, zależne od właściwości podmiotu poznającego, jak również zwodnicze w swej rzekomej obiektywności. Sądy wygłaszane na temat starej dziedziczki przez jej otoczenie w noweli są bowiem fałszywe, a doznania babki są jej domownikom z gruntu obce. Jednakże bohaterka małej prozy znajduje się już w świecie

niedostępnym ludzkiemu poznaniu, do którego ani zazdrość, ani chciwość, ani tym bardziej obojętność nie mają przystępu.

Z pewnością można więc stwierdzić, że autor niejako otwiera okno na transcendencję, której w tej drobnej prozie czytelnik może doświadczyć⁴⁴⁶. Ponadto – gdyby założyć, że ta mała narracja powstaje o pięć, sześć lat później, mogłaby ona stanowić zbliżoną czasem powstania interesującą kontynuację czy rozwinięcie *Wędrówki po ziemi i niebie*, w której Prus spogląda wszak na dualizm ludzkiego świata z takiego punktu widzenia, jaki zwraca uwagę właśnie w *Szkatulce babki*:

*Słowem — nieba nie możemy sobie wyobrazić; przechodzi to wszelkie granice naszych zmysłów. Tworzymy tylko o nim pojęcie za pomocą symbolicznych rysunków i liczb, których nigdy nikt nie był w stanie zrachować. Jest to więc świat istotnie duchowy, metafizyczny i tylko dla zwyczaju nazywamy go materialnym*⁴⁴⁷.

Szczegółowo analizując, a potem interpretując przejawy zmysłowej deterioracji w sferze percepcji bohaterki, w nowelistycznej formie Prus prezentuje zatem wnikliwe studium starości. Warto przy tym pamiętać, że napisał je autor dopiero trzydziestoletni mający jeszcze przed sobą największe dokonania swej epickiej twórczości – *Lalkę*, *Emancypantki* czy *Faraona*.

Dodać należy, że ta mała proza wpisuje się w kontekst refleksji nad jesienią życia – czasem dojmujących strat i samotności. Jej śladów jest w istocie wiele. W tym miejscu warto wspomnieć tylko o tych najbardziej znaczących. Małe prozy autora *Placówki* przynoszą więc obrazy starości oglądanej nieco pod innym kątem niż w *Szkatulce babki*. Można je odnaleźć chociażby w *Palacu i ruderze*, *Nawróconym* czy w *Milknących głosach*.

Orzeszkowa porusza ten temat między innymi w cyklu *Z różnych sfer*, w którym ostatnie dni życia bohaterów stanowią temat między innymi *Julianki*, *Czternastej części*, *Dziwaka* czy *Daj kwiatek*, a w *Melancholikach* – *Światła w ruinach* i *Ogniw*.

Z kolei Konopnicka tego typu problematyce poświęca miejsce w cyklu *Moi znajomi*. Pojawiają się tam utwory takie jak *Banasiowa* czy *Martwa natura*.

Podobnie jak w *Szkatulce babki* – w *Z legend dawnego Egiptu* sytuacja istnienia bohatera na granicy życia i śmierci odgrywa rolę fabularnego centrum. Jednak – w

⁴⁴⁶ Zob. A. Dygasiński, dz. cyt., s. 49.

⁴⁴⁷ B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 103.

przeciwieństwie do kreacji staruszki i sędziwego Ramzesa, których odejście raczej nie dziwi – zgon młodego następcy tronu stanowić może spore zaskoczenie. Pojawia się bowiem w apogeum nadziei młodego władcy planującego zrealizować swe plany i urzeczywistnić marzenia.

W wyniku tego redukcja aktywności obojga bohaterów spowodowana zbliżaniem się śmierci dotyczy diametralnie różnych sfer. Z jednej strony autor postrzega jesień życia jako proces symplifikacji obok atrofii doświadczeń percepcyjnych, których źródłem jest zniedołężniała fizyczność. Młodość natomiast gaśnie inaczej, gdyż oprócz umierania ciała Horus doświadcza niemożności spełnienia swych pragnień. Jego odchodzenie przebiega więc przede wszystkim w odniesieniu do przywiązanej do życia mentalności. Tym samym pisarz otwiera przestrzeń na czytelniczną refleksję natury ogólnej, ponieważ na gruncie małej prozy uświadamia, że młodość równie łatwo ulegnie Tanatosowi, co starość wpisana w jego władanie.

Rozdział 4

Złudne poznawanie w *Z legend dawnego Egiptu* Bolesława Prusa

Przedsmak – smak władzy

Prusowska nowela *Z legend dawnego Egiptu* została opublikowana po raz pierwszy w 1888 roku, a kilka lat później weszła w skład zbioru *Opowiadań wieczornych*.

Stanowi ona interesujące ujęcie tematu władzy, ponieważ jest zapowiedzią obszernego *Faraona*. W powieści Prus uważnie przygląda się władcy i prezentuje go z różnych perspektyw, odwołując się do jego wielu wcieleń: człowieka, obywatela, dowódcy oraz kapłana. Podobnie dzieje się w utworze *Z legend dawnego Egiptu*, w którym pojawiają się odniesienia do wielu obszarów działalności władcy. Jest to obraz na tyle bogaty, że autor rozdziela je między dwóch skontrastowanych bohaterów – wiekowego faraona Ramzesa z pozoru odchodzącego ze sceny życia oraz jego wnuka i prawdopodobnego następcę – młodego Horsa. Jak pokazuje pisarz, pierwszy z nich odznacza się wzorowymi przymiotami obywatela. Natomiast drugi z bohaterów reprezentuje płaszczyzny aktywności władcy w formie jedynie potencjalnych decyzji, które może podjąć przede wszystkim człowiek, a dopiero potem wódz lub kapłan. To głównie na nim koncentruje się uwaga narratora, chociaż wciąż widzimy go w domyślnej relacji wobec majestatycznego dziada. Ireneusz Opacki pisze o nim:

*Ten satrapa, „stary okrutnik” - jak go nazwał jeden z interpretatorów noweli - nieludzki starzec, który na tle „dobrego Horsa” budził antypatię - tutaj, w konfrontacji ze śmiercią i myślą o państwie budzi nagły szacunek, jawi się jako postać monumentalna, do końca wyrzekająca się siebie dla dobra państwa. Jako władca - zdaje egzamin w obliczu śmierci*⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ I. Opacki, *Gra symetrii* (*Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa*), [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 154.

Pisarz w taki sposób kreuje fabułę utworu, aby uwydatnić moment inicjacji Horusa w odczuwanie potęgi władzy. Pragnie bowiem dobitnie podkreślić klęskę planów i nadziei niedoszłego faraona. Interpretując inicjalną postawę wnuka Ramzesa, Jakub Malik stwierdza:

Horus wchodzi do sali faraonów jako człowiek dobry, wrażliwy i mający serce pełne litości. Dopiero gdy zobaczył siłę, jaką dysponuje faraon, gdy poczuł potęgę władzy, okazało się, że nie jest na nią odporny. Stał się typem władcy, który raczej będzie dbał o popularność, o przychylność ludu za wszelką cenę, nawet za cenę upadku statusu państwa. Możemy sądzić, że nie posiada on tzw. „sumienia uspołecznionego”⁴⁴⁹.

W kontekście fabularnego układu wydarzeń łatwo dostrzec, że dzieje się tak rzeczywiście. Specyficzny proces przemiany człowieka we władcę rozpoczyna się bardzo wcześnie, bo jego początek ma miejsce tuż po wejściu młodego następcy tronu do sali faraonów. Od tego momentu następca Ramzesa będzie się znajdował w sytuacji nawarstwiania się błędu poznawczego, a wreszcie stanie się jego ofiarą:

[...] obok pałacu Ramzesa falował niezliczony tłum. A mimo to była cisza taka, że do Horusa dolatywał szmer wodnej trzciny i jękliwe wycie szukających żeru hien.

— *Czemu oni tak się gromadzą? — spytał Horus jednego z dworzan wskazując na niezmierzone łany głów ludzkich.*

— *Chcę w tobie, panie, przywitać nowego faraona i z twoich ust usłyszeć o dobrodziejstwach, jakie im przeznaczyłeś.*

W tej chwili pierwszy raz o serce księcia uderzyła дума wielkości, jak o stromy brzeg uderza nadbiegające morze⁴⁵⁰.

Prus akcentuje ciszę, w zetknięciu z którą słyszeć nawet najłżejszy szmer. Tym samym inspirowa do refleksji nad nową sytuacją egzystencjalną, w jakiej nagle znalazł się następca tronu. Jego wrażliwość, uczuciowość i niepewność, sprawiają, iż – znalazłszy się w nowej dla siebie sytuacji potęgi przyszłego władcy, Horus nie potrafi interpretować informacji, znaków i komunikatów przeznaczonych dla prawowitego faraona. Istota tego metajęzykowego problemu leży w tym, że nie są one kierowane ani do człowieka, ani do sukcesora. Co

⁴⁴⁹ J. Malik, *Ogniste znaki Przedwiecznego. Szyfry transcendencji w noweli Bolesława Prusa Z legend dawnego Egiptu. Próba odkodowania*, [w:] *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX i początku XX wieku*, pod red. J. Malika, Lublin 2008, s. 59.

⁴⁵⁰ B. Prus, *Z legend dawnego Egiptu*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 394. Dalsze cytaty według tego wydania.

ciekawe, narrator przytacza serie pytań zadawanych zausznikowi przez wnuka Ramzesa, które układają się w symetryczną sekwencję dialogu. Co warto podkreślić, pisarz stosuje tu zabieg swoistej zamiany życiowych ról, ponieważ następca faraona przybiera pozór dziecka potrzebującego koniecznie wskazówek dorosłych, aby przeniknęło kod zbyt dla siebie skomplikowanej rzeczywistości. Usłużny dworzanin jest mentorem, który na każde z pytań przyszłego władcy jest w stanie znaleźć odpowiedź z punktu widzenia osobistego interesu sukcesora najwłaściwszą. Jednak wnuk Ramzesa, z racji przynależnego mu w przyszłości urzędu, powinien się wszak znajdować na miejscu sługi, który rozumie prawa rządzące światem, dzięki czemu wypowiada celne osądy i umiejętnie feruje wyroki.

Jakub Malik o tej scenie mówi:

Gdy na pytanie o powód zgromadzenia się tak wielkiej liczby osób uzyskuje odpowiedź, że przybyli, aby dowiedzieć się o dobrodziejstwach, jakie im przeznaczył, wtedy jego naturalna prawda załamuje się. I wtedy Horus przegrał. Narrator podsumowuje to również wykorzystując stylistykę wanitatywną⁴⁵¹.

Oprócz tego rzeczywistość kierowana ukrytymi dźwigniami przez przemysłnych dworzan niejako wyprzedza najgłębiej skrywane pragnienia Horusa, łudząc go bliskością ziszczenia się jego marzeń.

Gdy następca tronu pyta, co oznaczają światła, dworzanin odpowiada, że to kapłani poszli przenieść zwłoki matki Horusa do faraonских katakumb. Kiedy słyszy rzenie koni, dowiaduje się, że kanclerz przygotował gońców, jacy przywiozą wygnanego przez surowego dziada nauczyciela Horusa – Jetrona. Natomiast punkt kulminacyjny w szczególnej sekwencji pytań stanowi wątpliwość potencjalnego władcy dotycząca ostatniego światła błyskającego nad brzegiem Nilu. Szybko rozwiewa ją zręczny zausznik, interpretując je w myśl najbardziej osobistych pragnień następcy Ramzesa. Stwierdza więc, że stanowi ono znak, jakim ukochana, Berenika, pozdrawia Horusa. Pamięta także, aby dodać, że arcykapłan wysłał już łódź, aby zwrócić wolność skazanej przez faraona na odosobnienie w klasztorze.

W tym momencie okazuje się, że rzeczywistość realna – widzialna i słyszalna, reprezentowana przez światła i rzenie koni, nagle zostaje pogłębiona o wymiar osobisty, którego przedtem jej brakowało. Dlatego właśnie była niezrozumiała dla młodego następcy

⁴⁵¹ J. Malik, dz. cyt., s. 59.

tronu. Fakt ten dostrzega przebiegły urzędnik, widząc w nim kuszącą sposobność do wykorzystania emocjonalnej chwiejności Horusa.

Jakub Malik zatem podsumowuje:

Zauważmy, że jest to początek bardzo ważnego epizodu. Jego początkiem jest owo uderzenie dumy, końcem zaś ukąszenie przez pająka. Wewnątrz niego zaczynają się spełniać prywatne marzenia Horusa: Jetron ma wrócić z wygnania, Zefora spocząć w farańskich katakumbach, a Berenika opuścić klasztorne więzienie. Wszystko to dopełni się, gdy Horus dotknie pierścieniem faraona przygotowane edykty⁴⁵².

Można nawet powiedzieć, że rzeczywistość realna wydaje się wyprzedzać nawet marzenia Horusa. Wprawdzie narrator nie interpretuje gestu, jakim reaguje on na te tak pomyślne dla siebie wieści, ale wyraz szczęścia, zachwytu czy zdumienia splata ze znaczącym ostrzeżeniem, które zwiastuje kres rojeń nieświadomego bohatera:

Usłyszawszy takie słowa, Horus już o nic nie pytał; umilkł i zakrył oczy ręką. Nagle syknął z bólu.

— Co ci jest, Horusie?

— Pszczoła ukąsiła mię w nogę — odparł poblądły książę. [...]

— Podziękuj Ozyrysowi — rzekł [dworzanin - AW] — że to nie pająk, których jad o tej porze bywa śmiertelny. (s. 395)

Jednak niedoszły władca i dworzanin mylą się, bo ukąszenie stanowi dla Horusa zwiastun nieuchronnej śmierci. Paradoksalnie – ta nagła zmiana losu pozwoli wnukowi Ramzesa spotkać się z prawdą ludzkiego przemijania, której nie zasłonią ani rozkazy, ani tym bardziej słowa. Tym niemniej rzeczywistość wydaje się przeczyć groźbie przyniesionej przez śmiertelny jad. Aby oddać się rozkazom następcy Ramzesa, stają przed nim najwyżsi dostojnicy w państwie, jakich przysłał umierający starzec. Horus tym samym poznaje urok władzy i jej potęgę, mimo że wciąż jest ona jedynie potencjalna. Mimo pozorów omnipotencji, mocy oraz trwałości władza dzierzona w rękach młodego bohatera jest tylko ułudą, bo dopiero święty pierścień uczyni go prawowitym faraonem.

Prus kształtuje fragment noweli tak, że czytelnik wnika w świat nadziei, marzeń i planów przyszłego monarchy. Ze słów dostojników (wodza armii, kanclerza i arcykapłana) wynika, że wnuk Ramzesa mógłby się stać sprawcą nawet przedsięwzięć (z perspektywy

⁴⁵² Tamże, s. 59.

intelektu) nieprawdopodobnych, a z punktu widzenia interesów państwa nawet niekorzystnych. Można sądzić, że jego dziad za życia nigdy by do nich nie dopuścił. Są bowiem wśród nich pomysły tak wywrotowe (co subtelnie podkreśla autor) jak: oddanie górnego Egiptu Etiopom, zawarcie z nimi sojuszu, zniesienie niewolnictwa oraz przekazanie wyzwolonym wszystkich włości należących do państwa, a także zburzenie ogromnej świątyni Amona w Karnaku.

Tymczasem naznaczony piętnem śmierci bohater wciąż władcą nie jest, bowiem tylko faraonSKI pierścień sprawi, że jego słowa będą uznawane za nieomyślne i równoznaczne z wyrokami samego Ozyrysa. Odwołuje się do tego Jakub Malik i pisze:

Każda wola władcy ma być swoistą hierofanią. Głęboką świadomość tak ukształtowanej hierarchii władzy ma stary Ramzes. Trzykrotnie w noweli powtarzają się jego słowa: „przez usta władcy mówi nieśmiertelny Ozyrys”. Jest to prawda o skutecznym sposobie rządzenia państwem: władca jest tylko tym, przez kogo objawia się sfera sacrum⁴⁵³.

W końcu przychodzi moment, gdy pisarz pozwala myśleć się już tylko lekarzowi, który jednak staje się pierwszym wyrazicielem niemożliwej do podważenia prawdy. On wtajemnicza Horusa w jego smutny los.

Szmer płynącego czasu

W noweli czas igra z człowiekiem, nawet z tym, który może być potężnym władcą, ponieważ ludzi go mirażami niczym nieograniczonych możliwości. On wyznacza także niespokojny rytm szybko następujących po sobie zdarzeń, a jego moc wydaje się najtrwalsza, bo właśnie czas decyduje o ujawnieniu się w utworze ironii, która dotyczy władzy, ale także ludzkiego życia i wszelkich planów snutych przez człowieka. Tę swoistą dyktaturę czasu autor powołuje do życia, wplatając w fabułę refren, który narrator modyfikuje w zależności od konkretnej sytuacji. Ten powracający motyw stanowi znaczącą ramę, którą można porównać do klamry ludzkich narodzin i śmierci czy do wymownego tykania zegara.

Refren ten pojawia się aż czterokrotnie, wyznaczając spłot powiązanych ze sobą epizodów⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Tamże, s. 61.

⁴⁵⁴ Zob. I. Opacki, dz. cyt., s. 131-156.

Ze znamioną, odnarratorską konstatacją po raz pierwszy mamy do czynienia, gdy Prus zwraca uwagę czytelnika na pewien paradoks. Długowieczny faraon, który rządził milionami podległych sobie Egipcjan, leży na łożu śmierci, powalony niemocą:

Patrzcie, jak marne są ludzkie nadzieje wobec porządku świata; patrzcie, jak marne są wobec wyroków, które ognistymi znakami wypisał na niebie Przedwieczny!... (s. 392)

Refren ten stanowi wspomnianą klamrę kompozycyjną, ponieważ dokończenie zdania rozpoczętego przez narratora występuje w zakończeniu noweli. Pisarz akcentuje więc wyraźnie, że towarzyszyć mu będzie perspektywa egzystencjalna, dzięki której albo jednostka traci na znaczeniu, albo właśnie staje się soczewką, w której skupia się światopogląd utworu.

Choć w skróconej formie, refren powraca, gdy astrolog z Teb pragnie udowodnić swoją przenikliwość. Gani więc Ramzesa, że postanowił wypić niezwykle silny środek mogący go zabić lub przywrócić zdrowie:

— [...] *Źle zrobiłeś, pijąc dzisiaj lekarstwo, bo puste są ludzkie plany wobec wyroków, które na niebie zapisuje Przedwieczny.* (s. 393)

Astrolog zatem sugeruje błąd popełniony przez faraona, podczas gdy to on sam się myli, co musi przyznać wobec umierającego następcy tronu. Jednak, gdyby zaryzykować hipotezę interpretacyjną, zło można by dostrzec gdzie indziej. Wprawdzie remedium wypija Ramzes, lecz może ten fakt, dziwnie spleciony z groźbą w wyroku Przeznaczenia, powoduje ukąszenie Horusa przez jadowitego pajaka.

Warto podkreślić, że (dzięki zabiegowi pisarza) fabularny czas zwalnia, gdy uczeń Jetrona oczekuje na zgon stuletniego dziada. Można więc sądzić, że śmierć jakby zapomniała o młodym następcy tronu, czyhając wyłącznie na życie Ramzesa. To jednak ułuda, gdyż krew królewskiego wnuka powoli wysycha się trucizną, której mocy nigdy nie zniweczy żadne *antidotum*. Czas więc zwalnia swój bieg, aby ustąpić miejsca nadchodzącej ku Horusowi śmierci:

O! jakże marne są ludzkie nadzieje wobec niecofniętych wyroków... (s. 395)

Refren pojawia się tu po raz trzeci, świadcząc o kunsztownej kompozycji noweli. Stanowi on znaczącą konkluzję wypowiedzianą przez narratora, co następuje dokładnie tuż po ukąszeniu wnuka Ramzesa przez nocnego pajaka. Tymczasem Horus jest jednak przekonany, że użądliła go jedynie pszczoła, a co za tym idzie - nie jest świadomy, że sprawcą jego cierpienia jest jadowity pajak.

W tym kontekście Jakub Malik interesująco funkcjonalizuje obecność nawracającego, przekształcanego aforyzmu. Stwierdza bowiem:

Refreny wewnątrz tekstu pojawiają się tuż po sytuacjach granicznych – przyjęcia lekarstwa i ugryzienia przez pająka, a więc po aktach, które mają odmienić los bohaterów. Oba podsumowują błędnie rozpoznaną rzeczywistość - złą ocenę astrologa z Teb i błąd w oglądzie rzeczywistości prezentowany przez dworzanina Horusa. Prus zatem zdaje się sugerować, że często żyjemy w świecie ułudy i braku rozeznania znaków czasu. Posługując się ograniczonym rozumem, za prawo natury lub prawo boskie uznajemy to, co jest naszą supozycją. A jak wiemy oeconomia Divina posługuje się nieco inną logiką⁴⁵⁵.

W małej narracji nowelista przedstawia jeszcze jedno oblicze czasu. Ilustrując niejako antyczne *tempus fugit*, odmierza go odległością, jaka dzieli przeznaczoną ofiarę od upersonifikowanej śmierci. Tym samym uświadamia, że nie chroni przed nią nawet farański majestat:

— *Naturalnie, że gwiazdy zapowiedziały moją śmierć* — odparł Ramzes. — *I kiedyż to może nastąpić?* — *zwrócił się do lekarza.*

— *Przed wschodem słońca, Ramzesie, albo będziesz zdrow jak nosorożec, albo twój święty pierścień znajdzie się na ręku Horusa.* (s. 393)

Polegając na wydawałoby się nieomylnych wiadomościach, jakie otrzymuje od astrologa z Teb i przewidując, że niebawem umrze, Ramzes nakazuje Horusowi oczekiwać na jego śmierć w sali faraonów. Nie chce bowiem dopuścić, aby w sprawowaniu władzy w państwie nastąpiła choćby najkrótsza przerwa. Młody następca tronu spełnia wolę dziada, aczkolwiek jest to jedna z przyczyn jego klęski.

Od momentu, gdy wnuk faraona dowiaduje się o zbliżającej się śmierci, jego subiektywny czas płynie coraz szybciej, chociaż ten bieg umierający tak bardzo pragnąłby spowolnić:

A później [Horus - AW] dodał:

— *Prędkoż to może się stać?... powiedz prawdę.*

— *Nim księżyc schowa się za tę oto palmę...*

— *Ach, tak!... A Ramzes długo jeszcze żyć będzie?...*

— *Czy ja wiem?... Może już niosą ci jego pierścień.* (s. 397)

⁴⁵⁵ J. Malik, dz. cyt., s. 57.

Młody następca tronu zdaje się z niecierpliwością czekać na śmierć stuletniego dziada, jako że dopiero ona uprawomocni wydane przez Horusa rozporządzenia, a symboliczna, drogocenna oznaka majestatu spocznie wtedy w jego rękach. Ten nadal niedostępny dla niego, farański pierścień stanowi swoisty talizman przemieniający tryb przypuszczający jego planów i nadziei w realne świadectwa władzy, które przemienia rzeczywistość w myśl jego woli. Ale młody następca faraona toczy dramatyczną walkę z czasem nie tylko o urzeczywistnienie swoich pragnień. Okazuje się bowiem, że jej stawką jest zaspokojenie ambicji władcy i zdobycie sławy. Liczy więc na to, że czas jego panowania zapisze się na kartach historii Egiptu. Daje temu wyraz, przemawiając sentencją zaczerpniętą ze słynnej pieśni Horacego, co wszakże przeczy prawdopodobieństwu i historyczno-literackiej chronologii. Zastosowanie tego antycznego cytatu powoduje jednak, że słowa Horusa zyskują na wyrazie, chociaż pozostaną wiecznie niespełnionym życzeniem:

— *Żal mi... ach, jak żal... Ale przecież nie wszystkim umrę... Zostaną po mnie błogosławieństwa, spokój, szczęście ludu, i... moja Berenika odzyska wolność... Długo jeszcze?... — spytał lekarza.*

— *Śmierć jest od ciebie na tysiąc kroków żołnierskiego chodu — odparł smutno lekarz.*
(s. 398)

Prus wtajemnicza czytelnika w najdrobniejsze szczegóły bolesnego zetknięcia się bezbronного człowieka z okrutnym Przeznaczeniem:

— *Nie słyszycie, nikt stamtąd nie idzie?... — mówił Horus. Milczenie.*

Księżyc zbliżał się do palmy i już dotknął pierwszych jej liści; mialki piasek cicho szeleścił w klepsydrach.

— *Daleko?... — szepnął Horus.*

— *Osiemset kroków — odparł lekarz — nie wiem, Horusie, czy zdążysz dotknąć wszystkich edyktów świętym pierścieniem, choćby ci go zaraz przynieśli...* (s. 398)

Jako racjonalny głos z zewnątrz lekarz uświadamia młodemu następcy tronu, że jego nadzieje są coraz dalsze od spełnienia. Czas dogasania życia – zgodnie z miarą stosowaną w starożytności – odmierzany jest długością ludzkiego kroku, dlatego jego bieg wydaje się tym bardziej nieubłagany. Narrator podkreśla mijanie czasu w trojaki sposób. Nie dość, że wraz z przesypywaniem się piasku w klepsydrach śmierć skrada się niejako ludzkimi krokami, oznaki jej nadchodzenia może dostrzec zarówno wzrok, jak i słuch.

Ponieważ odbiorca tekstu dokładnie wie, kiedy nastąpi zgon niedoszłego władcy, Prus sprawia, że ten nieodwołalny moment możemy zwizualizować – to chwila, gdy księżyc zrównuje się z liśćmi palmy. Niepokojący jest także szmer piasku przesypującego się w naczyniach klepsydry. Jego bezustanność powoduje, że wyobraźnia podsuwa czytelnikowi obraz upersonifikowanej śmierci niepostrzeżenie skradającej się ku Horusowi. Zabieg ten wzmacnia osadzenie noweli w realiach antycznych, ale przede wszystkim motywuje wrażenie dramatyzmu sytuacji, które odwołuje się do wrażliwości ówczesnych i dzisiejszych odbiorców na tyle przyzwyczajonych do codziennego tykania zegara, że niemal umyka ono ich uwadze.

Narrator relacjonuje zbliżanie się śmierci i upływ czasu poprzez jednocześnie zwrócenie uwagi czytelnika na sukcesywnie zmniejszającą się ilość kroków, które są równoznaczne z pozostałymi Horusowi chwilami życia, oraz na znaczący wybór, jakiego dokonuje konający młody człowiek. Odliczając od sześciuset do stu kroków, w odstępach co sto, mamy sposobność obserwować, jak plany niedoszłego faraona (mimo że nawet spisane w formie edyktów) rozsypują się w gruzy.

Wówczas właśnie wnuk Ramzesa dokonuje najważniejszego w swoim życiu wyboru, ponieważ jawnie (w obecności dworzan) musi zdecydować o tym, co ma dla niego największe znaczenie. Mimo że teoretycznie istnieje jeszcze cień nadziei na pełną majestatu godność faraona (dziad i jego wnuk wciąż żyją), postępowanie Horusa stoi w całkowitej niezgodzie z interesem kraju, gdyż jego ostateczny wybór dotyczy spraw najbardziej osobistych, zupełnie pozbawionych związku z interesem państwa. Jego władcą ma się niebawem stać właśnie on, gdyby nie treść *niecofnionych* wyroków losu.

Trzeba podkreślić, że nowelista nadaje końcowemu fragmentowi utworu zastanawiającą konstrukcję. odnarratorska relacja w kulminacyjnej fazie utworu jest bowiem tak dalece oszczędna, że – aby wzmocnić napięcie, opiera się jedynie na przytoczeniu wrażeń ze sfery audialnej:

— *Sto...*

Wśród grobowej ciszy usłyszano stuk sandałów. Do sali wbiegł zastępca arcykapłana. Horus wyciągnął rękę. (s. 399)

Ten niedokończony, ostatni gest Horusa zagarniający pustkę, będzie stanowił swoiste, wewnątrztekstowe *pendant* do odnarratorskiej puenty, która w pewnym sensie go podsumuje.

Ale – tak jak w mikroświecie noweli wszystko ma swój początek, ma również i swój koniec. Pisarz wykorzystuje to znaczące miejsce utworu, aby konkluzją wypowiedzianą przez narratora oświetlić i dopełnić inicjalny fragment aforyzmu. Co istotne, jego słowa podkreślają także klęskę niedoszłego następcy egipskiego tronu:

— *Nie odpowiadasz, Horusie?... — spytał zdziwiony posłaniec Ramzesa.*

— *Czyliż nie widzisz, że umarł?... — szepnął najmędrszy lekarz z Karnaku.*

Patrzcie tedy, że marne są ludzkie nadzieje wobec wyroków, które Przedwieczny ognistymi znakami wypisuje na niebie. (s. 399)

Wprawdzie zastępca arcykapłana przynosi Horusowi dobre wieści, opowiadając o cudownym ozdrowieniu jego dziada, ale młodzieniec znajduje się już po innej stronie rzeczywistości i kto inny zdjął mu z barków ciężar władzy, którego on nie zdążył podjąć.

Okazuje się zatem, że choćby monumentalne, ludzkie plany, a nawet opinia otoczenia uznającego człowieka za potężnego władcę – nie mają żadnej siły sprawczej w obliczu postanowień Przeznaczenia czy Opatrzności. Ponieważ jednak jednostka, wiedzona własnym rozeznanie, zwykle pragnie podążać drogami innymi niż opatrznościowe, gdy pozwoli się uwięzić w kręgu błędów poznawczych, pozostaje jej tylko gorycz:

— *Cud!... — zawołał przybyły. — Wielki Ramzes odzyskał zdrowie... Podniósł się krzepko z łoża i o wschodzie słońca chce jechać na lwy... Ciebie zaś, Horusie, na znak łaski, wzywa, abyś mu towarzyszył...*

Horus spojrzał gasnącym wzrokiem za Nil, gdzie błyszczało światło w więzieniu Bereniki, i dwie łzy, krwawe łzy, stoczyły mu się po twarzy. (s. 399)

W gąszczu błędów poznawczych

Z legend dawnego Egiptu to jedna z nowel sytuujących się w kręgu Prusowskich poszukiwań w zakresie ludzkiego poznawania rzeczywistości. W tej małej prozie ma ono szczególny wymiar, gdyż dotyczy zagadnień egzystencjalnych. Dlatego autor przed bohaterami tekstu stawia tego rodzaju dylematy, w obliczu których człowiek staje tylko raz. Można więc stwierdzić, że opowiadanie to bez wątpienia stanowi dążenie pisarza do rozproszenia mroków śmierci – choćby na gruncie literatury.

Jakub Malik zauważa, że *Z legend dawnego Egiptu* można uznać za świadectwo istotnych przeżyć autora *Lalki*, które zaważyły na wymowie światopoglądowej dalszej jego twórczości:

Od dnia, kiedy nastąpiło zaćmienie słońca, wszystko się zmieniło. Prus już nie był tym samym Prusem, nowele zyskały niepokojącą niejednoznaczność, powieści poczęły mrocznieć. W optymizm poznawczy tak chwalonego pozytywizmu, w prawdopodobieństwo - namacalne i sprawdzalne - realizmu zaczęły się wkładać mgliste pokłady mistycyzmu, eschatologiczne przeczucia i dotknięcia transcendencji. „Najszczęśliwsza chwila w życiu” - jak swoje przeżycie w Mławie nazwał Prus w jednej z Kronik tygodniowych, dookreśliło światopogląd i poetykę jego prozy⁴⁵⁶.

Wspomniana niejednoznaczność rzeczywistości oraz wielość pytań krzyżujących się w centrum znaczeniowym utworu uświadamiają, że zaraźliwej chorobie popełniania błędów poznawczych ulegają wszyscy bohaterowie tej małej prozy. Prus bowiem w taki sposób kształtuje świat postaci w utworze, aby wyeksponować ludzką omyłność, nawet w sytuacji, gdy podjęte decyzje lub poczynione plany cechuje wysokie prawdopodobieństwo. Gdyby noweli tej można było przypisać wydźwięk satyryczny, szeroki krąg błędów poznawczych zbliżyłby ją do ludycznego miana komedii pomyłek. Mamy tu jednak do czynienia z wymową ironiczną czy wanitatywną, stąd bardziej adekwatne wydaje się określenie – tragedia pomyłek. Umieszczenie go w ramach sentencji mówiącej o *ognistych znakach Przedwiecznego* wydaje się w tym kontekście wyjątkowo uzasadnione, ponieważ poszerza ogląd błędów popełnianych przez wszystkich bohaterów utworu. Jedyną niezmienną i dzięki temu nieomylną postacią jest opowiadacz wtajemniczający czytelnika w treść antycznej opowieści.

Natomiast za swoiste *alter ego* narratora można uznać *najmędrszego lekarza z Karnaku*, bo to on wydaje się emocjonalnie najbardziej związany z następcą tronu i jego dziadem, a także towarzyszy im w momentach granicznych, które decydują o ich życiu lub śmierci. Waha się wprawdzie, czy podać faraonowi wyjątkowo mocne (ale zbawcze) lekarstwo, jak również brak mu środków zaradczych na nieuchronny los Horusa, ale to on stawia diagnozę. Potrafi być także posłańcem dobrej wieści, bo trafnie przewiduje wyzdrowienie Ramzesa, ale epistemologiczne pomyłki również i jemu nie są obce. To on

⁴⁵⁶ Tamże, s. 49.

wszak donosi Horusowi o agonii jego dziada, który niebawem przecież cudownie odzyska zdrowie.

Z kolei (jak można go określić – alegoryczny) dworzanin jest upostaciowaniem wszystkich tych, którzy stanowią otoczenie – jak mylnie sądzą – przyszłego faraona. Inspirowani tym przekonaniem próbują nagiąć rzeczywistość do prawdopodobnego rozwiązania wypadków, czyli objęcia rządów przez Horusa. Jednak zausznik przystaje na interpretację faktów, jaką proponuje mu Horus. Urzędnik widzi bowiem w groźnym ukąszeniu pająka nieszkodliwe dla życia użądlenie pszczoły.

Myli się także Ramzes, gdy w przeczuciu własnego zgonu wysyła do wnuka najznacniejszych dostojników państwa, aby złożyli mu hołd. Wódz, kanclerz i arcykapłan niezwłocznie oferują młodemu następcy tronu swoje usługi i w sferze poznawczej błędzą również. Ich rachuby na przychyłość niedoświadczonego władcy nigdy się nie spełniają. Podobny los spotka edykty omylnego Horusa, ponieważ nigdy nie zostaną dotknięte świętym pierścieniem faraonów. Konkluzja utworu nawiązująca do fabularnego spiętrzenia błędów w sferze poznawczej uświadamia, że nawet potęga faraonńskiej władzy nie może zniwelować słabości poznania i nie jest w stanie przeniknąć wyroków Przeznaczenia (czy Opatrzności), które często ludzkie przedsięwzięcia obracają w niwecz.

Wprawdzie *Z legend dawnego Egiptu* można odczytywać w kontekście politycznych zainteresowań Prusa, ale wydatnie zawęża to pole interpretacji⁴⁵⁷. Warto więc traktować tę małą narrację jako pretekst do głębszego namysłu, co czyni między innymi Jakub Malik, pisząc:

*Nowela ta nie jest bowiem jedynie prostym „tekstem odpowiedzi” na problemy, jakie przynosi polityka światowa, ale „tekstem pytań” o historiozoficzny sens pojedynczego ludzkiego istnienia. Może być także czytana jako Świadectiono wiary w transcendencję, będącą światem możliwym rzeczywistości ziemskiej*⁴⁵⁸.

Z kolei Anna Martuszevska sens utworu Prusa widzi jeszcze inaczej:

[...] Z legend dawnego Egiptu [...] nie wydaje się mieć ambicji uogólniających. A jednak w tej kunsztownie opowiedzianej historii [...] kryje się bardzo dużo problemów, których wymowa nie zawsze jest tak jednoznaczna [...], ale przynajmniej równie uniwersalna. W

⁴⁵⁷ Zob. Z. Szweykowski, *Geneza noweli z legend dawnego Egiptu*, [w:] tegoż, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967, s. 256-261.

⁴⁵⁸ J. Malik, dz. cyt., s. 54.

pewnym sensie zapowiada ją tytułowa „legenda”, ale naprawdę interpretacji służy ramowy komentarz, przypominany jeszcze dwukrotnie w środku utworu. Mówi on o daremności ludzkich nadziei nie tylko wobec wyroków „Przedwiecznego” [...], lecz także wobec „porządku świata”. Tym samym też uwagę czytelnika skierowuje również na historiozoficzną wymowę utworu. Czyni to zresztą między innymi także brak w tym utworze jakichkolwiek dat [...] oraz pozbawienie Ramzesa „numeru porządkowego” [...]. Ramzes z powodu tych zabiegów staje się władcą „w ogóle”, tzn. reprezentuje wszelakiego typu potężnych przedstawicieli władzy, na których śmierć czekają ich następcy⁴⁵⁹.

Zatem mamy tu do czynienia z tekstem, który kusi swą prostotą, ale może także zachęcić do niebezpiecznych uproszczeń interpretacyjnych. Jednak *Z legend dawnego Egiptu* warto postrzegać jako parabolę, bo tym sposobem nie umyka głęboki wymiar opowiedzianych w niej wydarzeń. Tego typu genologiczne ułożenie utworu pozwala na szukanie sensów uogólniających, które umożliwiają patrzenie na tę nowelę w szerszym kontekście twórczości autora *Emancypantek*.

Jakub Malik zwraca uwagę na inny, interesujący aspekt:

Prus korzystając z form parabolicznych chce przekazać wielopłaszczyznowość poznania, jakiemu poddawany jest świat⁴⁶⁰.

Dlatego, oprócz elementów legendy i paraboli, warto widzieć w tej noweli asumpt do interpretowania utworów prozatorskich Prusa przez pryzmat epistemologii i sposobów opowiadania o niej. Wówczas drobne teksty mogą osiągnąć niebagatelne znaczenie, jakkolwiek niejednokrotnie traktują o rzeczach zupełnie błahych. Całokształt doświadczeń poznawczych bohatera stanowi wtedy interpretacyjny wykładnik wartości noweli.

W *Martwej naturze* – na zasadzie intertekstualnej łączności – Konopnicka niejako dowodzi prawdziwości tej tezy. Fabułę utworu konstituuje więc wokół wydarzenia, które wyjątkowością odznacza się tylko w wymiarze jednostkowym, a poprzez swą powtarzalność i związek z codziennością zazwyczaj brak mu odniesień do zbiorowego uniwersum. Opowieści autorka nadaje formę relacji z cichego pogrzebu, gdyż stanowi on pożegnanie zwykłego człowieka. Mimo że bohater występuje w tekście jako martwe ciało, jego obecność w zachowaniu najbliższych daje się odczuć przez cały czas.

⁴⁵⁹ A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 170-171.

⁴⁶⁰ J. Malik, dz. cyt., s. 63.

W wyniku tego pojawienie się w centrum akcji oryginalnej postaci będącej biernym poznawczo, niemym podmiotem umożliwia nowelistce zwielokrotnienie epistemologicznych perspektyw, jakie przypisuje bohaterom. Podczas trwania obrzędu każdy z nich przeżywa własne doświadczenie przełomowe, którego początkiem staje się śmierć Józefa Szczepka.

Rozdział 5

Doświadczenie przemijania w *Martwej naturze* Marii Konopnickiej

Funeralna introdukcja w *Moich znajomych*

Rozpoczynając cykl nowel *Moi znajomi* opublikowany w 1890 roku, na wstępie Konopnicka sięga po temat trudny i niewygodny. W *Martwej naturze* autorka odwołuje się bowiem do motywu ludzkiej śmierci, ukazując równocześnie społeczne konsekwencje bycia zmarłym oraz istnienia w roli jego krewnego czy krewnej.

Na tę oryginalność w kwestii doboru tematyki utworu zwraca uwagę Tadeusz Budrewicz, mówiąc:

*Zresztą już dobór tematów i bohaterów budził zastrzeżenia i wśród konserwatywnej krytyki, i... cenzury. [...] Pewnie dewotki i pensjonarki wołałyby, aby autorka uraczyła je opowieściami o „cnocie nagrodzonej”, „niezłomnej kobiecie-Polce” czy o „zgubnych skutkach (bezbożnej) namiętności”. Zamiast tego mamy rozpaczliwą godność nędzy (Martwa natura, Panna Florentyna) [...]*⁴⁶¹.

Ale w utworze, obok niezwykłości tematyki, frapująca jest także nietypowa sytuacja narracyjna. Zapowiadają ją już pierwsze zdania noweli, które stanowią doskonałe odnarratorskie wprowadzenie do opisu dalszych wydarzeń:

*Żałuję, bardzo żałuję, że wam nie mogę powiedzieć, jak wyglądał, gdy stał lub chodził, jakie miał poruszenia rąk i głowy, czy grzbiet jego był pochyły, czy prosty, a nade wszystko, jaki miał głos i spojrzenie. Nie dlatego, broń Boże, iżbym z tych rzeczy sekret robić chciała, ale dlatego, że go poznała w chwili wyjątkowego spokoju, kiedy głowa jego spoczywała nieruchomie, oczy były zamknięte, ręce skrzyżowane, a w piersi nie tylko głosu, ale i tchu już nie stało. Poznałam go w trumnie*⁴⁶².

Zatem bez jakichkolwiek zapowiedzi Konopnicka natychmiast konfrontuje czytelnika z tajemniczym dotknięciem śmierci. Wprawdzie inicjalny fragment w formie opisu przygotowań do nabożeństwa żałobnego łagodzi jego chłód, ale efektu pierwszego wrażenia

⁴⁶¹ T. Budrewicz, *Posłowie*, [w:] M. Konopnicka, *Nowele*, wybór i oprac. T. Budrewicz, Warszawa 1988, s. 294.

⁴⁶² M. Konopnicka, *Martwa natura*, [w:] te same, *Pisma wybrane*, pod red. I. Śliwińskiej, t. 2, *Moi znajomi. Na drodze*, Warszawa 1951, s. 9. Dalsze cytaty według tego wydania.

nie da się zatrzeć w trakcie dalszej lektury, więc jako znaczące pozostaje w świadomości czytelnika.

Siła jego oddziaływania jest na tyle znacząca, że z powodzeniem można je przyrównać do Woolfowskich chwil istnienia, które tutaj należałoby raczej określić mianem *chwil nieistnienia*. W stworzonym przez nie transcendentalnym wyłomie wszystko, co jedynie pozorne, zostaje zredukowane do odrobiny prawdy⁴⁶³.

Do fenomenologii śmierci obecnej w cyklu *Moi znajomi* nawiązuje Bogdan Burdziej, pisząc:

*Tom Moi znajomi ma bardzo przemyślaną konstrukcję. Otwiera go obrazek Martwa natura, który daje pierwszy wgląd w fenomen śmierci już spełnionej; zamyka zaś wspomniany szkic Z cmentarzy, eksponująca autorski punkt widzenia refleksja o rozlicznych odsłonach, w jakich śmierć się człowiekowi ujawnia od początku jego istnienia. Oba utwory pochodzą z tego samego roku 1887. Użycie ich jako ramy obejmującej 11 (łącznie więc 13) nowel z lat 1887 — 1889, ułożonych w porządku nie respektującym chronologii powstania czy pierwodruku, świadczy o autorskim zamiśle skomponowania cyklu, który jako całość pełniej odsłaniałby sens poszczególnych składników. Wydaje się, iż zasadą porządkującą ów zbiór jest swoista fenomenologia śmierci, oglądanie życia od strony śmierci, jak się wyraziła Konopnicka [...]*⁴⁶⁴.

Autorka stopniuje napięcie wyznaczające punkty zwrotne w obrębie konstrukcji noweli. Rozpoczyna ją od wyznania wtajemniczającego odbiorcę we wszystko, co wiąże się z bohaterem utworu, a o czym już opowiedzieć nie potrafi i czego (ku jej wielkiemu żalowi) nie zdążyła zarejestrować jako pisarka-narratorka. Gdyby takie wprowadzenie pojawiło się w innej konfiguracji fabularnej, wydawałoby się może dość celnie zastosowanym chwytem pisarskim lub można by je uznać za kokieterijny ukłon w stronę cierpliwości wyrafinowanego odbiorcy. Jednak w odniesieniu do noweli rozpoczynającej cykl *Moi znajomi* introdukcja ta wydaje się odpowiednia i wyważona, gdyż kieruje uwagę czytelnika bezpośrednio na zmarłego – bezwolnego aktora sceny zamykającej zgasłe właśnie życie.

⁴⁶³ Zob. V. Woolf, *Szkic z przeszłości*, [w:] tejże, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005, s. 182-183.

⁴⁶⁴ B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XLIX, 1997, z. 315, s. 7.

Pisarka obdarza swego bohatera wszelkimi danymi, aby – mimo nietypowego statusu, a może właśnie dzięki niemu – mógł on utkwąć w pamięci odbiorcy nie tylko dłużej, ale i głębiej⁴⁶⁵.

Do tego odnarratorskiego zabiegu odnosi się Zofia Mocarska-Tycowa, wpisując go w obręb postulatów sztuki realistycznej:

*W utworze Konopnickiej temat pogrzebu funkcjonuje podwójnie: służy wyeksponowaniu problemu społecznego: krzywdy ubóstwa. Nędza i poniżenie ciągnie się za grób, co wydaje się szczytem niesprawiedliwości (wobec powtarzanego mniemania, że śmierć zrównywa wszystkich). Jak za życia spychały biednego w szarą i bezimienną egzystencję [...], tak i po śmierci grożą mu bezimienną wspólną mogiłą; w najlepszym razie - jeśli indywidualnym - pospiesznym pochówkiem. W płaszczyźnie utworu „zapobiega” temu również czynność narratorki utrwalającej portret modela, ocalającej go przed bezimiennością. Można w tym widzieć zmanifestowaną funkcję sztuki realistycznej*⁴⁶⁶.

Autorka w taki sposób konstruuje fabułę noweli, aby tożsamość nieboszczyka ujawnić możliwie jak najpóźniej i żeby przedstawić ją w rzadko spotykanej formie:

Dwa uderzenia młotka przytwierdziły w tej chwili blachę, na której był napis:

śp. JÓZEF SZCZEPTEK

posłaniec miejski

żył lat 43

Dokładniejszej rekomendacji przy pierwszym zapoznaniu się trudno było wymagać. (s.

14)

Rozpoczynając opowieść o czterdziestotrzyletnim Józefie – przedstawicielu miejskiej biedoty, opowiadaczka przytacza po temu wszelkie potrzebne dane. Ale – paradoksalnie – tutaj właśnie jego historia ma zwyczajny koniec. Informacja ta widnieje wszak na tabliczce przybitej na wieku trumny kryjącej zwłoki posłańca.

Narratorka i uczestniczka uroczystości żałobnych sugeruje, że nawet tak skąpa wiedza wystarczyłaby każdemu przechodniowi przy pierwszym spotkaniu Józefa Szczepka na ulicy. Jednak Alina Brodzka w odnarratorskim komentarzu dopatruje się czegoś więcej:

⁴⁶⁵ Na tę kwestię szerzej spogląda Józef Olejniczak w: J. Olejniczak, *Reprezentacje śmierci*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 557-563.

⁴⁶⁶ Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 138.

*Tym okrutnym w swej rzeczowości akcentem zamyka się nurt zawartej w komentarzu ironii*⁴⁶⁷.

Badaczka koncentruje się więc na dehumanizacji rytuałów związanych ze śmiercią. Ów kulturowy proces stanowi formę obrony przed tym, co niepojęte. Świadczy to o zbiorowym pragnieniu unieważnienia sentencji *Memento mori* – ostrzeżenia od wieków niepokojącego człowieka swą codzienną aktualnością. Wspomniana dehumanizacja otwiera również przestrzeń do rozważań nad wielością sensów, jakie wyłaniają się spoza pustych gestów towarzyszących ludzkiej śmierci i pochówkowi.

Naturalnie Konopnicka jest świadoma zagrożeń kryjących się za bezmyślnym odgrywaniem ról podyktowanych przez funeralne konwencje⁴⁶⁸. Dlatego – poprzez umiejętnie ukształtowany tok narracji – w obręb kręgu ideowego utworu włącza szerokie spektrum zagadnień: poczynając od stosunku różnych typów ludzkich do umierania, przez piętnowanie odczłowieczającego świat skąpstwa i przedstawianie kontrastowych postaw nędzarzy, na zakamuflowanej dyspucie o poznaniu kończąc.

Na progu poznania

Jednym z wielu tropów interpretacyjnych jest dyskusja dotycząca możliwości i granic ludzkiego poznania. Za obszar dogodny do penetracji uznać więc można zarówno świat zewnętrzny, jak i wewnątrz człowieka, czyli płaszczyzny rzeczywistości, które odnoszą się do cielesności i duchowości, a zwłaszcza do uczuć.

Mając na myśli szczególną uroczystość pogrzebową odbywającą się w szpitalnej kaplicy, Alina Brodzka stwierdza:

Niesłuszne byłoby przy tym przeniesienie owego zajścia wyłącznie w sferę przeżyć psychicznych; sceneria i gesty jako transmisja stanów wewnętrznych posiadają swoją rzeczywistą wagę. [...] utwór nie stanowi przecież ogołoconego z realiów strumienia wrażeń i myśli.

⁴⁶⁷ A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 153.

⁴⁶⁸ Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 138.

*Typowo realistyczna poetyka opisu i charakterystyki współdziała tu w ujawnieniu owej porte symbolique [...], czyli jakiejś perspektywy otwierającej rozległe refleksyjne i emocjonalne możliwości dopełnienia przedstawionych zjawisk*⁴⁶⁹.

Z uwagi na zastosowanie przez autorkę technik opisu realistycznego, warto przyjrzeć się płaszczyźnie audialnej w noweli. Staraniem pisarki narratorka kształtuje tę sferę z elementów znaczących, świadomie wybranych z zazwyczaj obojętnej, dźwiękowej materii.

Jako pierwszy z nich pojawia się głos żałobnego dzwonu, czy raczej dzwonka, który wzywa na nabożeństwo i zapowiada jego rozpoczęcie w kaplicy:

Tymczasem odezwała się szpitalna sygnaturka głuchym, bezdźwięcznym brzękiem [...]. Sygnaturka wciąż brzęczała fałszywym, rozbitym głosem... (s. 5)

Kapliczny dzwonek początkowo brzmi głucho i mało dźwięcznie, sugerując znikomość egzystencji nędzarza. Potem z kolei odzywa się fałszywie, lecz donośniej, zdradzając niejako dwuznaczność opłaconego żalu i obnażając tym samym obłudę pozostałych przy życiu, którzy pragną się pozbyć zmarłego jak najspieszniej.

Do innych znaczących odgłosów pojawiających się w utworze należy wiele mówiący stukot kija. Zapowiada on nadejście, a potem odchodzenie matki miejskiego posłańca, spinając klamrą deskrypcję uroczystości. Symbolizuje on rozpaczliwe dążenie bohaterki do niezależności, a oprócz tego determinacji w dochodzeniu do wyznaczonego sobie celu. Heroizm matczynej miłości daje jej siłę do przewyższania własnej ułomności i zachęca do poświęceń na rzecz syna.

Wspomniany stukot jest przecież tak zbliżony do dźwięku zegara odmierzającego czas ludzkiego życia. Suchego dźwięku kija, jakim niewidoma rozpoznaje przed sobą drogę, nie są w stanie nawet zagłuszyć pacierze odmawiane ostentacyjnie na głos przez zakonnicę i dziada. Mimo że do nich dzieci zostają zmuszone, nie modlitwy staną się centralnym motywem noweli. Tym niemniej sfera audialna w *Martwej naturze* stanowi jedynie tło zrębu akcji, która koncentruje się wokół problemu ludzkiego poznania i jego narzędzi.

Poznanie to bowiem (może oprócz dostępnej dzięki łasce Bożej iluminacji) nie stanowi nigdy samoistnego aktu lub zdarzenia odbywającego się bez aktywnego udziału danej

⁴⁶⁹ A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 140.

jednostki. Co bynajmniej nie dziwi, wynika stąd, że poznanie wiąże się z doświadczeniem⁴⁷⁰. Jednak za każdym razem, aby zaistnieć, potrzebuje ono specyficznych, sensualnych dróg.

W *Martwej naturze* poznawczym duktem nie mogą być już zmysły, poprzez które bohater literacki doświadcza rzeczywistości, ani za pośrednictwem odwzorowania dostarczanych przez nie wrażeń narrator utworu nie może wykreować świata przedstawionego. Ponieważ główny bohater noweli, Józef Szczepiek, znajduje się już w sferze doznań wyłącznie duchowych, sfera epistemologii w aspekcie sensorycznym jest dla niego niedostępna. Jednak oprócz niego w szpitalnej kaplicy znajdują się jeszcze dwie osoby, które są zdolne do tego, by dostąpić poznawczego ośnienia. Nie obawiają się jego konsekwencji oraz nie stronią od procesu doświadczenia, jakie może przynieść i zmienić tak wiele. W przypadku narratorki narzędziem poznania staje się ironia, a w przypadku matki jest nim doświadczenie graniczne związane ze śmiercią syna.

Pisze o tym Bogdan Burdziej:

*Odsłona pierwsza — w Martwej naturze — pokazuje, jak w obronie ludzkiego i sakralnego wymiaru śmierci staje matka zmarłego, która płaci najwyższą cenę — samowyrzeczenia, by urzędowy pogrzeb syna przemienić w zgodny z tradycją „pochów”*⁴⁷¹.

Natomiast w noweli wyznaczniki ironii najczęściej pojawiają się w obrębie odnarratorskiego komentarza. Mówi o tym Alina Brodzka:

*W ukształtowaniu tej miniaturowej nowelki szczególną rolę spełnia dwojaka tonacja opowiadania. Jeden jej nurt, przebijający w opisach, ma charakter posępnie ironicznego komentarza. Odsłania on rzeczywisty sens zrytualizowanych zwyczajów i stosunków ludzkich: pozbawione łagodzących pozorów ujawniają swą bezlitosną rzeczowość*⁴⁷².

Szczerość narratorki nie pozwala ukrywać przed czytelnikiem, jak bardzo czynności dokonywane w kaplicy są bezduszne i rutynowe. Ponadto jej wyjątkowa wrażliwość każe jej obnażać nieczułość spełniających je ludzi. Tego rodzaju zastosowanie ironii umożliwia błyskawiczne osiągnięcie dystansu do danej wypowiedzi czy sytuacji, aby tym samym zanegować jej literalne znaczenie:

⁴⁷⁰ Por. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

⁴⁷¹ B. Burdziej, dz. cyt., s. 9.

⁴⁷² A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 152.

*Ta sama ironia wynikająca częściowo z doprowadzenia do ostatnich granic zasady ścisłości opisu (dalej np. w charakterystyce otoczenia zmarłego — stróż, karawaniarz, koń karawaniarski), częściowo zaś wyrażona w bezpośrednich wypowiedziach narratora, nie zanika do końca utworu*⁴⁷³.

Dzięki obecności zjadliwej ironii surowość opisu staje się bardziej wyrazista, a co za tym idzie – wyostre się również wymowa ideowa noweli. Z kolei tego rodzaju dobór środków artystycznych dowodnie świadczy o tym, że społeczeństwo miejskie końca dziewiętnastego wieku dąży do odsunięcia śmierci i samego umierania na jak najdalszy margines pamięci.

Ale można też wskazać inną funkcję ironii, która jest tak charakterystyczna dla narratorki w *Martwej naturze*:

*Jest to ironia atakująca, agresywna. Wyprzedzając opowieść i konsekwentnie jej towarzysząc, nie dopuszcza do wtargnięcia konwencji sentymentalnego obrazka, stanowi przeciwwagę rzeczywistego dramatu*⁴⁷⁴.

Zatem tego rodzaju spojrzenie wydaje się najbardziej zasadne, gdyż uwidacznia interesujący zabieg pisarski zastosowany przez Konopnicką. Sprawia on, że to właśnie ironia staje się dla realistycznego świata przedstawionego specyficzną siłą równoważącą. Tym samym ujawnia tu ona swój rzadko dostrzegany walor, gdyż stanowi go zdolność do budowania w utworze literackim harmonii – tak potrzebnej w noweli poruszającej trudną tematykę egzystencjalną czy raczej tanatologiczną.

Bohaterki kontrastowe

Opowiadanie Konopnickiej *Martwa natura* interpretuje się zwykle jako jedną z odsłon autorskiego cyklu o antropologii śmierci, jako interesujące studium społeczne, albo też widzi się w niej rewelatorskie dokonanie w sferze postyczniowej twórczości poświęconej śmierci. Tym niemniej rzadko wspomina się szerzej o intrygującej postaci starej, niewidomej matki Józefa. Jest ona bohaterką wyraźnie skonstrastowaną z postacią zakonniczki, która niejako z urzędu ma obowiązek przewodniczyć uroczystościom żałobnym.

⁴⁷³ Taż, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 141.

⁴⁷⁴ Taż, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975, s. 153.

Mimo że siostra opiekująca się szpitalną kaplicą pojawia się w utworze wcześniej niż osierocona kobieta, jako rys najbardziej wyrazisty w jej postawie uderza zniecierpliwienie i posunięte do najwyższych granic – skrupulatność i pewna obojętność. To właśnie sama narratorka prezentuje zakonnicę jako osobę rzutką i energiczną, ale przez to – do pewnego stopnia nieczułą na ludzki ból, którego tak widoczne objawy musiała obserwować wielokrotnie. Świadczy o tym znaczący ironiczny komentarz:

Widocznym to było, że tutaj czasu na żadne bałamuctwo nie ma. Masz się rodzić, to się ródź, masz umierać, to umieraj, a jeśli chcesz być pochowanym, to zaraz, bo tam się już dziesięciu innych rodzi i umiera.

Wszystko to wyczytać było można z bystrego spojrzenia siwych oczu, które zakonnica z pewną niecierpliwością ku drzwiom wchodowym zwróciła. (s. 10)

Mimo że niewidoma staruszka przychodzi najpóźniej, od momentu jej nagłego przybycia bieg wydarzeń w noweli ulega diametralnej zmianie:

— To już czekać nie ma co — mówiła dalej zakonnica. — Kiedy babka nie przyszła, to widać już nie przyjdzie. Dalej, bierzcie!

Rozkaz odnosił się do posługaczy, którzy po obu bokach trumny stanąwszy sięgnęli po nią.

Wtem ode drzwi dał się słyszeć stukot kija, szukającego drogi dla starych nóg na wpół ośleplej kobiety, która przecież sama szła, szeroko otworzywszy zbielejące źrenice i macając przed sobą chudą, wyschlą ręką. (s. 11-12)

Już od momentu wejścia do kaplicy babka nie życzy sobie niczyjej pomocy. Wciąż usiłuje pozostać i pozostaje niezależna jako jednostka i to ona zacznie dyktować warunki, na jakich uroczystość będzie się odbywać. Nawiązuje do tego Alina Brodzka:

*Z pojawieniem się matki, pół-ośleplej staruszki, każdym gestem broniącej iluzji swej samodzielności, kontrasty wzmagają się dramatycznie. Anonimowy, niemal alegoryczny nędzarz okazuje się istotą dla kogoś niezastąpioną, jego indywidualność staje się faktem potwierdzonym w przeżyciach najbliższych. Dramatycznym jądrem rzekomo opisowego obrazka okazuje się walka o wydarcie jednostki ludzkiej z okrutnej bezimienności, jakiej podlega w trybach społecznego mechanizmu*⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ Tamże, s. 153.

Staruszka, posługując się zapamiętanymi obrazami i tradycyjnym układem przestrzeni sakralnej, za wszelką cenę nie chce poddać się ślepotcie i nie zgadza się na umieszczenie siebie poza granicą poznania dostępnego obecnym w kaplicy, którzy bez przeszkód posługują się akcesorium spojrzenia. Dlatego do końca broni iluzji władania wzrokiem, jakkolwiek w istocie nie jest już w stanie obejść się bez niczyjej pomocy:

Ale stara kobieta zatrzepała w powietrzu wyschłymi dłońmi.

— *Nie trzeba, nie! Ja wszystko widzę. Ja sama... wszystko widzę! Kazia! Jesteś tu, Kazia?* — *dodała zaraz suchym, twardym głosem.* (s. 12)

Matka zmarłego dowiadyuje się o wszystkim, co dzieje się wokół, od Kazi, najstarszej córki Józefa. To ona jest jej oczami.

Co znamienne, determinacja i nieustępliwość staruszki sprawiają, że obecni w kaplicy z obowiązku, mimowolnie, zaczynają jej słuchać:

— *Pod głowę przyniosłam... — Niechże otworzą...*

I szła prosto na trumnę, szerzej jeszcze otwierając ośleple oczy, aż rękoma jej dotknąwszy o krok się cofnęła z głuchym jakimś mruczeniem.

— *Kazia!* — *zawołała znowu, ale głos jej złamał się nagle, a usta zapadłe w milczeniu poruszać się zaczęły.*

Zakonnica kiwnęła na posługaczy. Jeden z nich zsunął z trumny nie przybite jeszcze wieko. (s. 12)

Ponieważ bohaterka nie może już oglądać syna ułożonego w trumnie, wyjątkowe zdecydowanie każe jej nie obawiać się nawet namacalnego dotknięcia śmierci. Jej udziałem jest również gotowa znieść wszystko konsekwencja, chociaż ujawnia się ona w tak przejmujący sposób:

— *Dawaj pani, bo ciężko!* — *przemówił do starej. Ale stara nie puszczała chusty.*

— *Gdzieżby ja komu?... Ja... matka* — *mruczała stukając grubym swoim kijem po stopniach wzniesienia. — Gdzieżbym ja komu... Sama rodziłam, sama i na śmierć ułożę...*

Nie mogła wszakże wejść. Czy sił jej nagle zabrakło, czy chwiejące się stopnie dostatecznej nie dawały podpory, dość, że nie mogła. (s. 13)

Stara matka zмага się zatem nie tylko z ciężarem żałoby po synu zmarłym przedwcześnie i w ubóstwie. Aby wykonać dokładnie wszystko to, co sobie zaplanowała, samotnie mierzy się z własną słabością i kalectwem:

— *Dalej, kładź pani prędej, masz pani kłaść!* — wołał niecierpliwie posługacz.

Stara kobieta zdawała go się nie słyszeć. Kij puściła na ziemię, a wsunąwszy wyschłe ręce w trumnę, zaścielała po omacku ostatnie dla syna posłanie. (s. 13)

Podczas ostatniej matczynej posługi staruszka nie przejmując się natrętnymi spojrzeniami obecnych w kaplicy żałobników, którzy usiłują zajrzeć w trumnę.

Kiedy posługacze zaczynają popędzać kobietę, ona mimo tego przemawia do zmarłego:

- [...] *Karawan masz, cztery świece masz, wszystko masz. Piętnaście rubli wydałam synku... Dla ciebie, nie dla siebie. Dla siebie nic nie schowałam, nic, synku! Jak ty wpierw, tak co mnie po tym?*

Mówiła to z jakąś bolesną dumą, trzęsąc głową siwą. Obecni wzdychali. Zakonnica odmawiała głośno Pater noster, zasunąwszy ręce głęboko w rękawy. (s. 13)

A potem, mimo swojej godności, zdecydowana na wszystko bohaterka styka się z nieczułością i okrucieństwem, które w tak trudnej dla niej chwili jednak nie powinny jej spotkać:

— *No! włożyła pani, czy nie włożyła?* — ofuknął posługacz i nie czekając odpowiedzi, trupa na ręce ślepej puścił.

— *Och! Och!...* — *jęknęła nagle i pochyliła się cała nad trumną.* — *Och! och!...* *Weź mnie, Józef, do domu! Do wiecznego domu...* (s. 13)

Nagle babka traci niezłomność i wydaje się zdruzgotana ceną, jaką przychodzi jej płacić za szczególny pochówek syna. Heroizm już nie wystarcza, bo z matczynej piersi dobywa się prośba o połączenie się z Józefem w śmierci. Jednak charakter bezimiennej niewidomej nie może opuścić rąk i pozostać bierna. Potrafi przezwyciężyć upokorzenie i odzyskać duchowe przewodnictwo żałobnego zgromadzenia. Następuje to bardzo prędko:

— *A blacha? Gdzie blacha?* — *zapytała nagle stara. Wyjęto blachę z kąta.*

Powiodła ręką po trumnie i wskazała miejsce.

— *Tu... tu przybić! A kapa na wierzch!* (s. 14)

Bohaterka troszczy się o to, by zmarły nie stracił swej ziemskiej tożsamości, dzięki której można by go rozpoznać. Świadczy o tym umieszczona na trumnie tabliczka z imieniem, nazwiskiem i wiekiem syna. Sama wskazuje miejsce, na którym ma zostać przybita. Następnie

staruszka czuwa nad rzetelnym odprawieniem wymuszonych przez nią rytuałów pożegnania zmarłego, w których biorą udział jego dzieci.

W końcu ma miejsce ostatni akt matczynej godności. To niewidoma daje jałmużnę dziadowi mówiącemu głośno pacierze w kaplicy. Ale bohaterka nigdy się nie dowie, że pieniądze podane niewidomej przez wnuczkę nie należały do niej, lecz pochodziły od miłosiernej obserwatorki całego zajścia – narratorki:

Ślepa podniosła wysoko głowę i wyciągnęła rękę. - Na! macie! — rzekła. — Za duszę Józefa! A nie gadajcie, żeście darmo pacierz mówili. Jak ma być pochów, to niech będzie! (s. 15)

Konopnicka prezentuje zatem obraz starości, która wie i czuje więcej niż inni. Dzieje się tak nie tylko z racji szczególnych emocji, jakie towarzyszą pogrążonej w żałobie, lecz również dlatego, że stara kobieta jest niewidoma. *Martwa natura* to także studium matczynej miłości. Co ciekawe, można ją opisać przy pomocy pewnej analogii: miłość matki jest ślepa jak ona sama. Matczyny brak wzroku jej nie wyklucza, ale raczej ją wzmacnia, a obok nich umacnia poczucie godności, zdecydowanie, determinację i chęć pochówku według indywidualnych życzeń matki.

Jak stwierdza Alina Brodzka:

W Martwej naturze [Konopnicka - AW] pokazuje dumny sprzeciw matki wydzierającej syna bezimienności grobu nędzarzy. [...]

*Jej ofiara to półświadomy i jedynie dostępny protest przeciw zachłannej maszynarii społecznej, jedyny gest ocalający zmarłego przed zniknięciem w ponurym pejzażu — martwej natury*⁴⁷⁶.

To wyjątkowość z gruntu prostej, bezimiennej kobiety, starej matki sprawia, że ze zdarzenia zwyczajnego, podyktowanego sakralnymi rytuałami pogrzeb Józefa przeradza się w uroczystość osobną, mającą swój własny czas. Bohaterka czyni to wszystko, mimo tak uciążliwego kalectwa. Ona potrafi je przezwyciężyć, otoczona blaskiem bezcennej godności, której odrobinę, wprowadzie już po jego śmierci, oddaje także zmarłemu synowi – nędzarzowi.

⁴⁷⁶ Tamże, s. 154.

* * *

Nawrócony, *Kamizelka*, *Szkatulka babki*, *Z legend dawnego Egiptu* oraz *Martwa natura* jawią się jako utwory, na przestrzeni których poznanie jest nie tylko wartością bezwzględną, ale cechuje się ono znaczącą celowością. Pisarze prezentują w nich doświadczenie przełomowe, które jest narzędziem epistemologii. Ponadto postrzegają je jako proces, który umożliwia przekształcanie statycznego obrazu rzeczywistości w domenę podporządkowaną dynamice. Rzeczywistość ta jest wielowymiarowa, co powoduje, że zachodzące w niej zmiany wpływają wieloaspektowo na bohatera małych narracji. W wyniku tego modyfikacja zapoczątkowana przez niezwykle doświadczenie może dotyczyć ludzkiego postępowania, jak dzieje się w *Nawróconym* i w *Szkatulce babki*, albo światopoglądu, co widać w *Kamizelce*, w *Z legend dawnego Egiptu* i w *Martwej naturze*. Oczywiście przemianie może także ulec percepcja, która determinuje to, jak postacie odbierają siebie i innych, jak również – co z tego wyniknie dla ich świata.

Noweliści dbają o to, by wymienione przekształcenia obejmowały perspektywę jednostkową i zbiorową. Oprócz tego krzyżują się one z przejawami wspomnianych transformacji. Z jednej strony wpływają na otoczenie bohatera, stanowiąc eksterioryzację takiego doświadczenia. Z drugiej strony mogą istnieć wyłącznie w sferze mentalnej, w którą inni nie mają wglądu. Jednak nie ulega wątpliwości, że jednoznaczne przyporządkowanie poszczególnym nowelom określonego punktu widzenia związanego z charakterem modyfikacji stanowi pewne uproszczenie. Obszary poznawczej aktywności człowieka oferują bowiem tak wielkie bogactwo, że nie ogarną go jakiegokolwiek klasyfikacje.

Dlatego wymienione małe prozy można z pewnością nazwać epizodami układającymi się w literacką historię epistemologii. Mimo że często wymyka się ona racjonalnemu oglądowi oraz bywa fragmentaryczna, stanowi mozaikową opowieść o tym, że o przebiegu szlaku dojrzewania człowieka nikt nie ma prawa ani decydować, ani wyrokować. Dopiero w zetknięciu z mimo wszystko inspirującym wrażeniem bólu, nowości i obcości on sam go wytyczy, korzystając z wieloznacznych wskazówek poznania. Ono, chociaż nigdy nie przyniesie bezsprzecznych i wygodnych rozwiązań, umożliwi człowiekowi ciągły rozwój. Konopnicka i Prus każą więc bohaterom wymienionych nowel podążać taką właśnie drogą, dzięki czemu uwrażliwiają odbiorcę na współodczuwanie i odczuwanie w ogóle. Tym samym

włączają odbiorcę w krąg twórczego doświadczania świata, znacznie utrudniając mu powrót do poznawczej bierności i bezrefleksyjnej percepcji.

Część V

Realne, nierealne – współodczuwane

Rozdział 1

Modyfikacje rzeczywistości w *Dziwnej historii* Bolesława Prusa

Opowieść czasu przełomu

Prusowską *Dziwną historię* można postrzegać jako satyryczną opowiastkę piętnującą polskie malkontenctwo – i bez wątpienia myśl ta była Prusowi bliska, gdy tę nowelę pisał. Jako zabieg konstrukcyjny w utworze pojawia się *passus* ujawniający ścieranie się dwóch skrajnie różnych podejść względem porządku świata, a reprezentują je nadkonduktor, dwaj konduktorzy i telegrafista Ignacy.

Dwaj pierwsi przeklinają nieprzychylnie czasy i złorzeczą, nie zważając na datę zmieniającą się właśnie w kalendarzu. Ich niezadowolenie podsyca obecna sytuacja życiowa, która wydaje im się na tyle niekorzystna, bo bliska marnej egzystencji utracjuszy, że skłania ich do melancholijnego zagłębiania się w przeszłość odległą już o dziesięć lat.

Jednak Prus stawia *mizernego telegrafistę* w opozycji do ich malkontenckiego poglądu na rzeczywistość:

— *Ja tam — odparł rudy — gdybym był Panem Bogiem, nie zabierałbym ludziom majątków, a przynajmniej, kiedy już zostali konduktorami, nie zsyłałbym na nich takiej śnieżycy. Kiepskie są rządy świata...*

Mizerny telegrafista zatrząsł się na te słowa.

— *Już, mój kochany — zawołał — tylko przy mnie nie bluźnij... [...],*

*bo ten świat, jaki jest, jest najlepszy, i niech nas Bóg zachowa od poprawek — odparł telegrafista, dotykając dwoma palcami czapki*⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ B. Prus, *Dziwna historia*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, *Nowele*, Warszawa 1954, s. 104-105. Dalsze cytaty według tego wydania.

Okazuje się, że właśnie ten bohater jest powściągliwy w formułowaniu sądów oceniających konstrukcję ludzkiego świata, mimo że niedawno myślał i mówił podobnie do swoich kolegów. Oprócz tego to on wydaje się rozsądniejszy, gdy zabrania im kłąć i złorzeczyć. On wreszcie opowie im o niezwykłych wydarzeniach, dzięki którym jego światopogląd uległ przewartościowaniu. Ponieważ mówiąca o nich historia, jaką kiedyś zasłyszał, wywołała w nim tak znaczące zmiany, bohater pragnie, by wywarła ona podobny wpływ na konduktorów.

Z innej strony na *Dziwną historię* można też spoglądać jak na pełną komizmu nauczkę przestrzegającą przed małostkowością sądów i brakiem pokory w ocenianiu porządku ziemskiego świata. Takie spojrzenie nie było Prusowi obce, o czym świadczy choćby nagromadzenie tego typu odniesień w jego nowelistyce czy w obszernym materiale *Kronik*. We wstępie do zbioru wyimków z Prusowskich *Kronik* dotyczących literatury i sztuki Samuel Sandler w tym kontekście mówi:

Będąc już dość długo dobrze cenionym autorem Kronik stwierdzał [Prus - AW] z ironią: „W dziesięciorgu przykazaniach dla felietonisty najpierwsze opiewa, ażeby zapelniający natchnieniem swym odcinek, starał się być jak najmniej poważnym”. Prus, autor Kronik tygodniowych, od początku łamał to przykazanie, ale łatwo zauważyć, że z biegiem czasu coraz częściej, chociaż przecież zawsze ze swadą i wigorem, umiał zająć i zabawić czytelnika, rozśmieszyć. Czasami bywał frywolny. Przecież zaczynał swoją karierę literacką jako humorysta, przypominano, a raczej wypominano mu to z niemalą dlań przykrością⁴⁷⁸.

Jakkolwiek wskazane tu tropy interpretacyjne mogłyby w zupełności wystarczyć, pozbawiałyby one tę małą narrację głębi, którą jednak warto spostrzec.

Trudno więc pominąć kwestię najbardziej podstawową, choć nie zawsze tak istotną w odniesieniu do tekstu, czyli datę jego powstania. *Dziwną historię* publikuje więc „Kurier Warszawski” w swym noworocznym numerze ze znamienego 1887 roku⁴⁷⁹. W artykule *Czym żyła Warszawa w 1887 roku* Andrzej Makowiecki, oprócz danych statystycznych oraz pieczołowicie zebranych faktów świadczących o zwyczajności tego roku, pisze także o jego niezwykłości:

⁴⁷⁸ S. Sandler, *Wprowadzenie*, [w:] B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, wybór i wprowadzenie s. Sandler, Warszawa 2008, s. 9.

⁴⁷⁹ Zob. *Bolesław Prus 1847-1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Fita i K. Tokarzówna, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1969, s. 357.

[...] a dlaczegoż akurat w 1887? Czy jest jakiś powód [...], aby dacie tej przypisywać szczególne znaczenie? [...] rok 1887 okazuje się być rokiem szczytowym dla polskiej prozy powieściowej doby realizmu [...]. Opinię tę fakt rozpoczęcia prasowej, odcinkowej publikacji Lalki, Nad Niemnem i Pana Wołodyjowskiego usprawiedliwia chyba dostatecznie. Ale czy obok tej oczywistości [...] są jeszcze jakieś inne uzasadnione powody akcentowania tej daty? [...]

Czym to miasto żyło [w 1887 roku - AW]? Odpowiedź zależna jest od przyjętego profesjonalnego punktu widzenia. [...]

Wreszcie historyk obyczaju i życia codziennego odnotuje, że w czerwcu Warszawa przeżyła powódź, a w sierpniu całkowite zaćmienie słońca; że w zimie największym powodzeniem cieszyły się ślizgawki w Ogrodzie Saskim, przy Oboźnej i w „Promenadzie” za roгатką belwederską [...] ⁴⁸⁰.

Obok wskazania prozatorskich słupów milowych w historii literatury i epoki badacz akcentuje wchodzące w skład porządku naturalnego dwa zjawiska, jakim potocznie, a i na gruncie sztuki, przypisuje się nadprzyrodzony wymiar, a są to: powódź i przede wszystkim – sierpniowe całkowite zaćmienie słońca.

Ta wyjątkowa, chronologiczna zbieżność, poprzez połączenie wspomnianych fenomenów i daty wydania *Dziwnej historii*, mogłaby stanowić bardzo atrakcyjną pożywkę dla (nad)interpretacyjnych dociekań. Trzeba jednak przyjąć jej pewną zwodniczość, gdyż Prus publikuje tę nowelę na początku znamionnego roku, a – tak istotne dla jego światopoglądu – całkowite zaćmienie słońca pisarz przeżyje dopiero kilka miesięcy później ⁴⁸¹. Zatem we wskazanych wyżej okolicznościach ponętność tej zbieżności wydaje się już mniejsza, chociaż tak czy inaczej stawia tę małą prozę w rzędzie wybitnych dokonań jednego ze złotych lat polskiej literatury.

Na wstępie warto powiedzieć, że na gruncie tego drobnego utworu mamy do czynienia ze zjawiskiem swoistego wstrzymania czasu fabularnego na mgnienie oka. Niejako przelamuje się on na pół, pozostawiając w przeszłości uprzedni rok, a wkraczając – dumnie, choć ukradkiem – w ten następny – rodem z przyszłości kuszącej obietnicą spełnienia marzeń.

⁴⁸⁰ A. Z. Makowiecki, *Czym żyła Warszawa w 1887 roku*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1992, s. 41-42.

⁴⁸¹ Zob. Z. Szwejkowski, *Przeżycia osobiste Prusa w Faraonie*, [w:] tegoż, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967, s. 262-268.

Przełomowość czasu akcji autor kreuje, stosując technikę wielowymiarowości opisu. Jednak bynajmniej nie polega ona chociażby na rozszczepieniu narracji pomiędzy wielu bohaterów.

Jej kwintesencję stanowi skumulowanie konkretnych zabiegów artystycznych na krótkiej przestrzeni początkowego fragmentu tekstu. Dzięki ich nagromadzeniu Prus osiąga efekt swoistej synergii, gdyż oglądane łącznie, mają one moc o wiele większą niż wówczas, gdyby rozpatrywać je wyłącznie jako sumę składników dodawanych do siebie osobno.

Anna Kalinowska zauważa z kolei inną (acz niestojącą w sprzeczności ze wskazaną przeze mnie) możliwość interpretowania niekonwencjonalnych zabiegów autorskich, które dotyczą tekstowego *Tempus* między innymi w *Dziwnej historii*. Niezwykle inspirujący jest podział małych narracji ukształtowany pod kątem sposobu dysponowania czasem w obrębie tekstu:

Propagując program utrzymania równowagi społecznej, posłużył się Prus formą nowelistyczną o wielokrotnych albo wieloaspektowych przebiegach fabularnych. Wiąże się to z modyfikowaną w różnorodny sposób płaszczyzną czasu zdarzeń.

Przy linearnym, chronologicznym przebiegu akcji, dla modyfikowania narracyjnej pozycji wystarczy tylko zmiana emocjonalnego zaangażowania opowiadacza przyjmującego rolę kolejnych postaci. Formy podawcze oscylują wówczas od obiektywnych spostrzeżeń obserwatora poprzez udratyzowane przedstawienia ideologa do nasyconych liryzmem wypowiedzi o doznaniach bohatera (Lokator poddasza, Przy księżycu).

Właściwość powtarzania, nakładania się kolejnych wersji zdarzeń na siebie, została nazwana „techniką nawarstwiania”, zaś zjawisko kilkakrotnego ich oświetlenia w innym strumieniu czasu to technika „nawrotu motywów”.

Gdy płaszczyzna narracji jest niezmienna, a zdarzenia w kilku ciągach wypełniają ten sam odcinek czasu, zwielokrotniając jego zawartość, fabularne przebiegi nawarstwiają się poziomo (Echa muzyczne, Dziwna historia, Widzenie, Wigilia). Z kolei, gdy jedna opowieść jest uzupełniana kolejnymi jej wersjami przy linearnym przebiegu narracji, mamy do czynienia ze zjawiskiem diachronicznego ich nawrotu (Powiastki cmentarne). Wymaga to w wielu wypadkach szerokiej perspektywy czasowej, gdyż wersje wydarzeń poddane weryfikacji tego czynnika okazują zaskakujące oblicza⁴⁸².

⁴⁸² A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 189.

Pośród wspomnianych aspektów, które nawarstwiają się synergistycznie w początkowym fragmencie Prusowskiej noweli, jako pierwszą warto wskazać fasadowość rzeczywistości, a co za tym idzie – także relacji międzyludzkich obserwowanych przez narratora podczas balu sylwestrowego w *jasno oświeconej* resursie obywatelskiej. Spod złudnego blichtru gry pozorów wyziera wtedy dojmująca pustka. Uwydatniają ją powtórzenia obecne w opisie uroczystości. Kolejny z aspektów stanowi personifikacja nocy sylwestrowej⁴⁸³. Dzięki pojawieniu się takiego zabiegu na wyrazistości zyskuje wspomniana pustka, ale przede wszystkim – eksponowany przez pisarza – brak radości, który doskonale współgra z poczuciem jałowości i niespełnienia, jakie dręczą biesiadników:

Zbudzona ich wesołymi krzykami ocknęła się noc zimowa i chcąc bodaj raz w życiu zobaczyć, jak wygląda radość, zapuszcza w jasno oświecone okna Resursy Obywatelskiej swoje puste i martwe oko. „Gdzie jest radość?... — pyta się bijąc w szyby płatami zmarzniętego śniegu. — Gdzie tu radość?... Pokażcie mi radość!...” — jęczy głosem wichru, trzęsie ramami okien i uderza głową o ściany.

Ale razem z ostatnią kroplą noworocznego toastu uciekła radość nawet z salonów Resursy Obywatelskiej, i nie ma jej tu.[...]

Nie ma już radości ani w Resursie, ani poza Resursą, ani nawet na całej kuli ziemskiej. Jest tylko niezmierny płat śniegu, sięgający od Brukseli do Kamczatki, od bieguna do Neapolu, a nad nim czarna, pusta i martwa noc zimowa. (s. 103)

Mimo że wspomniany zabieg personifikacji zimowej nocy wydaje się rozwiązaniem mało oryginalnym, sprawia jednak, że opisywana w utworze mroczna przestrzeń charakteryzuje się jeszcze głębszą czernią i o wiele bardziej dolegliwą mroźnością. Jej martwe oko dodaje dozę przerażenia. Pisarz wzmacnia je sugestywnym stwierdzeniem o biciu głową o ściany przez noc i o rozpaczliwym sypaniu płatkami śniegu w szyby w akompaniamencie świstu zimowego wichru. Śnieżna biel kontrastująca z po mistrzowsku wykreowaną, atramentową czernią mroku pojawia się więc jako kolejny z aspektów nawarstwiających się w tym fragmencie.

Zastosowawszy wskazane wyżej zabiegi, w szerszym planie Prus otwiera pole pojawieniu się zaanonsowanych w tytule utworu niezwykle, przytoczonych wydarzeń.

⁴⁸³ Zob. R. Kochanowicz, *Reifikacja i personifikacja – czyli dwie obsesje pisarzy-fantastów*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 303-314.

Zanim to jednak nastąpi, autor rozciąga przed oczyma czytelnika obraz spowitego mrokiem mroźnego pejzażu widzianego z zaskakującej perspektywy torów kolejowych, po których wszakże miał biec ku świetlanej przyszłości pozytywistyczny pociąg postępu⁴⁸⁴. Rycina jego lokomotywy ówczasie przyciągała przecież uwagę do okładki „Przeglądu Tygodniowego”.

Czysta karta świata, czysta karta historii

Prusowska niebywała opowieść wyłania się zatem z wykreowanej słowem równiny pokrytej nietkniętą jeszcze śladami ludzkich stóp bielą śniegu – tego samego, który w *Kamizelce* skrzętnie i cicho przykrywa zmarznięte ludzkie popioły. I chociaż utwór rozpoczyna obraz balu sylwestrowego, niesamowite wrażenie mroźnej bieli pozostaje w pamięci jako fundamentalne dla atmosfery *Dziwnej historii*. Autor bowiem pisze:

W mrokach tej samej nocy, co zagląda do okien Resursy Obywatelskiej, wśród tych samych śnieżnych tumanów, które biją w jej jasno oświecone szyby, zwolna toczy się, daleko od wesołej Resursy, pociąg towarowo-osobowy. Naprzód lokomotywa, z której komina zamiast pary wydobywają się kłęby śniegu, potem tender wyżej naładowany śniegiem aniżeli węglem i wodą, potem wagony towarowe, w których najobfitszym towarem jest śnieg, potem wagony pasażerskie, w których przez okna zasypane śniegiem nie widać pasażerów. Śnieg, nic tylko śnieg, na dachach, stopniach i poręczach wagonów, śnieg na wąsach, czapkach i kożuchach służby, śnieg na plancie drogi, śnieg na prawo i na lewo od plantu, śnieg przed pociągiem i za pociągiem, śnieg od Brukseli do Kamczatki i od Neapolu do bieguna. (s. 103-104)

Ponieważ obrazowi niemal syberyjskiej, zimowej przestrzeni towarzyszy znaczący moment w czasie – przełom nowego i starego roku, można tę biel uznać za metaforę. Dzięki tej swoistej *carte blanche* czas napędzający mechanizm historii daje się na moment zatrzymać.

Wówczas na pokładzie pozytywistycznego symbolu postępu – w pociągu – może zaistnieć niespodziewanie nowy wymiar czasoprzestrzeni:

O północy, w chwili kiedy do salonu Resursy Obywatelskiej wnoszono butelki szampana, dwaj konduktorzy pociągu weszli do przedziału służbowego, gdzie właśnie

⁴⁸⁴ Eugene Minkowski prezentuje bardzo interesujące spojrzenie na pociąg pełniący rolę tła ludzkich przeżyć. Pisze o tym w: E. Minkowski, *Przestrzeń pierwotna*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 103-104.

nadkonduktor z powierzchownością senatora i telegrafista z miną filozofa pracowali nad odkorkowaniem zwyczajnej wódki. (s. 104)

Słuchacze nietuzinkowej historii dają się oczarować fantastyczności przytaczanych zdarzeń, a nieprawdopodobieństwo opowiadanej w wagonie przygody wydaje się dzięki temu mniejsze.

Prus zresztą dość często stosuje taki zabieg w odniesieniu do wykorzystania roli czasu jako swoistego antidotum na znikome prawdopodobieństwo opisywanych wydarzeń. Aby je fabularnie uprawdopodobnić, autor posługuje się dźwignią czasu niezwyklego – czy to jakiegoś znaczącego przełomu czy świąt. Pisarz, stykając bohatera z wyjątkowym momentem w czasie, wystawia go w pewnym sensie na próbę, a czytelnik ma sposobność obserwować jej wynik. Tak dzieje się choćby w *Emancypantkach* w okresie Wielkiej Nocy czy w kilku nowelach, których akcja toczy się w trakcie Wigilii.

Ale niejednokrotnie bywa tak, że Prusowska codzienność miewa zastanawiające luki, przez które niewytłumaczalne zjawiska wtłaczają się w uporządkowany racjonalnie świat. Doskonałą egzemplifikację stanowią tu chociażby *Z legend dawnego Egiptu*, *Nawrócony* czy *Katarynka*.

Dziwna Dziwna historia

W odniesieniu do całokształtu nowelistycznej spuścizny autora *Antka* warto nakreślić szerszy kontekst dotyczący *Dziwnej historii*.

Stanowi ona jeden z wielu owoców jego eksploracji przestrzeni światów możliwych nauki, percepcji, psychologii i metafizyki. Janina Szcześniak niezwykle trafnie identyfikuje źródła konstytuujące ten obszar twórczości pisarza:

Spośród scjentystycznie zorientowanego pokolenia pozytywistów polskich Prus miał największą skłonność do fantastycznonaukowych i utopijnych pomysłów. Autor Sławy pozostawił po sobie notatki do utworów z pogranicza filozofii, utopii oraz science fiction, a także plany, niestety niezrealizowane, o tematyce astronomicznej, kosmologicznej i futurystycznej. Prusa pociągała również fantastyka, która dawała możliwości ukazania w niebanalny sposób istotnych prawd wówczas, gdy zawodziła metoda realistyczna. Połączenie naukowych zainteresowań i skłonności do fantastycznego ujmowania niektórych zjawisk

*świata realnego można uznać za przejaw szczególnych predylekcji pisarza. Problematyka egzystencjalna, historiozoficzna i moralna, przy nie zawsze jednoznacznym przesłaniu tekstów, sprawiła, że utwory Prusa mają niezwykle nowoczesny charakter i fascynują także współczesnych odbiorców*⁴⁸⁵.

Trudno temu zaprzeczyć, dodając istotne rozpoznania Anny Martuszewskiej, która podejmuje próbę zdefiniowania rozmytych i – wydawałoby się zazębiających się – pojęć:

*O fantastyce natomiast, w przeciwieństwie do fantazmatów, mówimy wówczas, gdy z jednej strony da się ustalić, co mieści się w obrębie przyjętych w danej epoce norm tego, co uważane jest za możliwe empirycznie i tym samym prawdopodobne, z drugiej zaś - gdy są utrwalone powiązane z odchodzeniem od tych zjawisk konwencje, które pozwalają ją ujmować w konkretnych gatunkach. Zakres znaczenia pojęcia „fantastyczność” wydaje się zaś na ogół mieścić między jednostkowym i zindywidualizowanym ujęciem tych kreacji, które mają niejasny czy odmienny niż spotykany empirycznie status ontologiczny, a skonwencjonalizowanymi w literaturze (także oczywiście w całej kulturze, zwłaszcza w filmie) odmianami ich prezentacji*⁴⁸⁶.

Podążając tropem badawczego zainteresowania nowelami fantastycznymi autora *Cieni*, Grzegorz Filip w odniesieniu do tej grupy małych narracji wskazuje kontekst naukowej dyskusji (lub jej braku):

Wydaje się, że znacznie więcej motywów fantastycznych, i to o różnorodnym charakterze, odnaleźć można w Prusowskiej nowelistyce niż w prozie powieściowej. Wymieńmy owe nowele w kolejności chronologicznej: Pan Wesołowski i jego kij (1875), Sen Jakuba (1875), Nowy Rok (1880), Nawrócony (1881), Pleśń świata (1884), Dziwna historia (1887), Sen (1890), Z żywotów świętych (1891), Widzenie (1900), Wojna i praca (1903), Zemsta (1908), Historia nieprawdopodobna (1910), Zagadka do nagrody (1911) i Widziadła (1911).

⁴⁸⁵ J. Szcześniak, *Historie fikcyjne Bolesława Prusa*, [w:] tejsze, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postycyniowych*, Lublin 2008, s. 200-201.

⁴⁸⁶ A. Martuszevska, *Wprowadzenie*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, pod red. A. Martuszevskiej, Gdańsk 1994, s. 7-8.

*Są wśród tych utworów nowele artystycznie doskonałe, są i chybione. Fakt ten sprawił widać, że monografisci twórczości Prusa przeważnie nie wyodrębniali osobnej ich grupy*⁴⁸⁷.

Tymczasem warto podjąć próbę określenia, na czym polega nietuzinkowość realiów wykreowanych przez autora w *Dziwnej historii*.

Fabula noweli koncentruje się więc wokół tytułowego wątku, którym pisarz czyni zjawisko enigmatycznego, niespodziewanego zaniku siły tarcia. Powoduje on wiele konsekwencji, jakie dotyczą tekstu, lecz także wykraczają poza jego ramy. Pewnego dnia doświadcza go bohater utworu. Autor kunsztownie przygotowuje czytelnika na zetknięcie się z nierealnym, nieistniejącym światem, gdzie jedna z podstawowych sił fizyki traci swą moc, mimo że na co dzień, w zwykłych okolicznościach, wydaje się ona po prostu czymś naturalnym i nie skłania do refleksji⁴⁸⁸.

W świecie śliskich, zawrotnych wyżyn

Prus kształtuje opowieść o nietypowej przygodzie urzędnika kolejowego w taki sposób, aby bohater miał możliwość prędko wzrosnąć w pysze, a w wyniku tego osiągnąć zdolność intelektualnego równania się z Bogiem. Pozwala więc Gębarzewskiemu snuć rozważania o wadliwej konstrukcji ludzkiego świata:

„Po co Pan Bóg — mówi — stworzył siłę tarcia? — Gdyby nie było tarcia, to i konie mniej by pracowały, ciągnąc ładowne wozy po bruku, i ludzie mniej by męczyli się, pchając ciężary po podłodze, i — te przekłete paki od dawna byłyby już w magazynie, a ja poszedłbym z wizytą.”

„Plotą księża — myślał sobie dalej — że światem rządzi mądrość. Cóż to za mądrość mogła stworzyć tarcie, które pochłania tyle sił, pracy i czasu? Żeby nie to głupie tarcie, nie zapalałyby się osie u wagonów ani psułyby się maszyny. Człowiek także, zamiast wlec się po ziemi jak wół i potnieć na każdym kroku, ślizgałby się tylko jak łyżwiarz. Rozumiem ja to dobrze, bo przecież uczyłem się fizyki.”

⁴⁸⁷ G. Filip, *Fantastyczne przypowieści i humoreski Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa, Lublin-Nałęczów 24-25 kwietnia 1987*, pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993, s. 144-145.

⁴⁸⁸ A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1992, s. 204.

I tak rozmyślając, Gębarzewski rzucał półgłosem od czasu do czasu bluźnierstwa, aż żegnali się zgorszeni tragarze.

„Już ja bym tam lepiej świat zbudował!...” —powtarzał sobie. (s. 106)

Gębarzewski prezentuje naiwne przekonanie o własnej wszechwiedzy oraz o wyjątkowej przenikliwości swego rozumu. Okazuje więc jawny brak pokory, a przy tym w wiedzionych przez siebie rozważaniach nie potrafi zauważyć ewidentnych błędów. Widząc jedynie wady rzeczywistości, traci z oczu jej niewątpliwe zalety. Skupiwszy się tylko na pojedynczym aspekcie urządzenia świata, zapomina również o tym, jak skomplikowane zależności powodują ustalone prawami fizyki relacje między człowiekiem a przedmiotami.

Następnie pisarz konfrontuje odbiorcę ze swoistym minitraktatem, który autor kreuje w formie sekwencji zdarzeń z udziałem bohatera. Dlatego – podobnie jak w rozprawie naukowej – teza postawiona przez Gębarzewskiego ulega sukcesywnej i bezlitosnej weryfikacji. Jej praktyczną realizację sprawdza szereg specyficznych doświadczeń percepcyjnych, w których lekkomyślny reformator uczestniczy z poruczenia literackiej Opatrzności.

Co ciekawe, w tym momencie pisarz dokonuje swoistej kompresji rzeczywistości, tym samym tworząc jej inny wymiar. Dzięki skondensowanemu czasowi opowieści telegrafisty autor może niemal natychmiast przenieść uwagę odbiorcy od refleksji, które snuje urzędnik, ku transcendentalnej luce rzeczywistości⁴⁸⁹.

W tym niby traktacie niespodziewanie mamy bowiem do czynienia z ingerującą w ziemski porządek reakcją sił nadprzyrodzonych na butne jego deklaracje. Prus więc oddaje głos niedostępnemu na co dzień technicznemu Boskiemu i stawia Gębarzewskiego twarzą w twarz z aniołem:

[...] został w sali sam i kończył rachunki. Naraz podnosi głowę i spostrzega za kratą bardzo pięknego młodzieńca. [...]

„Pan ma interes?” — pyta się Gębarzewski młodzieńca.

„Tak jest, panie” — odpowiada młodzieniec i patrzy na niego takim wzrokiem, jakby był co najmniej prezesem wszystkich dróg żelaznych. Gębarzewskiego zdjęła niepojęta trwoga, więc sam nie wiedząc, co mówi, pyta się młodzieńca:

„Godność pańska?...”

„Jestem anioł Gabriel” — odpowiada młodzieniec. (s. 106-107)

⁴⁸⁹ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 60.

Wieść przyniesiona przez niebieskiego posłańca o wyroku, jaki ma dotknąć Gębarzewskiego, nie wydaje mu się prawdopodobna, gdyż dotyczy sfery Boskiej i nie należy do ludzkiego porządku świata mimo wszystko dość przewidywalnego w swym ogólnym schemacie. Dlatego bohater rozpaczliwie próbuje się zająć urzędniczymi czynnościami pozostawionymi na uboczu. Jednak wysiłek ten okazuje się daremny, ponieważ oprócz wspomnianej wcześniej własności tarcia skazaniec traci – oczywistą w typowych okolicznościach i tak radującą człowieka – możliwość ukończenia bez większego trudu najprostszych czynności.

Z wysokości spekulacji i wybujałej ambicji młody człowiek nie dostrzega tego, co płaskie i nieodłączne od ludzkiej egzystencji. Mam tu mianowicie na myśli zakorzenienie człowieka w materialnej rzeczywistości przedmiotów i zjawisk, a ściślej – fizykalno-mentalne oswojenie świata na tyle, aby stał się przyjazny i do pewnego stopnia poddany woli jednostki.

Tak więc nierozważny, młody bohater ma sposobność odczuć, jak wiele znaczy automatyzm wykonywanych z łatwością gestów, instynktowne (acz mimowolnie umiejętnie) manipulowanie przedmiotem własnego ciała w odniesieniu do innych przedmiotów i ludzi, jak również – bezbłędne rozpoznawanie układu topograficznego własnej cielesnej powłoki, pomieszczenia oraz układu przedmiotów względem siebie. Tak więc na dwadzieścia cztery godziny zostają mu odebrane tak cenne, niejako immanentne własności ludzkiego ciała i umysłu. W związku z tym wszystko, co go otacza, wydaje się nowe, inne, ale przez to także nieprzyjemne, bo obce i zaskakujące, a przede wszystkim – podatne jego woli z wielkim trudem.

Autor przeprowadza więc młodego urzędnika przez trzy obszary doświadczeń percepcyjnych, które – jak kręgi na wodzie w Prusowskiej *Powracającej fali* – odciskają piętno na jego życiu. Co ważne, nienaturalnie wyolbrzymione powracają w formie reakcji otoczenia, a co za tym idzie – determinują fakty i decyzje niekorzystne dla Gębarzewskiego. I tak bolesne oddźwięki ludzkich opinii dotyczą więc trzech sfer życia bohatera utworu, jakie składają się na całokształt jego egzystencji, a są to: płaszczyzna zawodowa, społeczna czy towarzyska oraz emocjonalna albo raczej – erotyczna.

Boski wyrok sprawia, że w każdej z wymienionych przestrzeni urzędnik zawodzi oczekiwania otoczenia, ponieważ zachowuje się niezgodnie z zasadami obowiązującymi w danym środowisku. Niezdolny utrzymać pióra w ręce, nie może w żaden sposób realizować

powierzonych zadań rachunkowych, więc – uznany za pijaka – wnet pracę traci. Szuka więc pomocy u przyjaciół, wobec których wszelkimi możliwymi sposobami próbuje uniknąć blamażu. Jednak i te starania, mimo że usilne, idą wniwecz:

„Panie, co się z panem dzieje? Jak pan mogłeś przyjść do nas w takim stanie?”

Biedny młodzieniec spojrzał nagle na podłogę i — o mało nie padł trupem. Proszę sobie wyobrazić, że ponieważ nawet wewnątrz jego ciała straciło siłę tarcia, wszystko więc, co wypił i zjadł, przeleciało mu tylko przez usta i... znalazło się na podłodze!...

„Pan upiłeś się!” — wrzasnął gospodarz, pokazując mu drzwi.

Biedny chłopak nawet nie próbował tłumaczyć się. Przejechał całą jadalnię jak na łyżwach (wywracając przy tym stół z samowarem), a znalazłszy się za drzwiami poślizgnął się na pierwszym stopniu i ze wszystkich schodów runął na dół. To utwierdziło jego nieprzyjaciół w opinii, że był pijany. (110-111)

Sytuacja społeczna, w jakiej zostaje postawiony bohater, przywodzi na myśl Goffmanowskie pojęcie teatru życia codziennego⁴⁹⁰. Każdy gest jest obserwowany przez innych ludzi i staje się w pewnym sensie formą wychylenia ku nim⁴⁹¹. Ale urzędnik kolejowy nagle traci odniesienie do innych, gdy zostaje prawie sam w pustoszącym pokoju – tak jak samotnie odbywał niecodzienną rozmowę z aniołem. Chociaż nikt nie był świadkiem tej drugiej, pierwsza ze wskazanych sytuacji jest już efektem działania Boskiego wyroku. Sprawia on, że zachowanie Gębarzewskiego zwraca uwagę obecnych w trakcie posiłku gości i wprawia ich w odrazę.

Prus więc na mgnienie oka każe bohaterowi zatrzymać się na scenie życia codziennego. Wówczas musi on stawić czoła obrzydzeniu i przerażeniu własnym, dziwacznym defektem, który dotyka nawet tak intymnej sfery ludzkiego ciała jak jego wnętrze ukryte dotąd przed wzrokiem innych. Na domiar złego – ułomność tę odbijają oczy drugiego człowieka – zde gustowanego zajściem gospodarza, przez co jej ciężar ulega trudnemu do zniesienia zwielokrotnieniu.

Nagły kontakt bohatera niesamowitej opowieści ze związaną z trawieniem i wydalaniem stroną własnej cielesności, która jest kulturowo uznawana za gorszą, pozwala mu

⁴⁹⁰ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.

⁴⁹¹ Zob. W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 123.

w pełni doświadczyć gorzkiego smaku swoistego wygnania z ziemskiego raju ludzkiej percepcji. Na co dzień wszak nie zamąca jej odczuwalna, nieznosząca sprzeciwu ingerencja Boga, a bohater zostaje z tego komfortowego stanu wytrącony, choć na dwadzieścia cztery godziny, w istocie – na zawsze.

W sytuacji egzystencjalnej zaprezentowanej w *Dziwnej historii* nagle młodego człowieka opanowują bezładne emocje o tak wysokim natężeniu, że aż trudno dać im odpór. Świadczą one o duchowej dysharmonii, jaka jest wynikiem ich skumulowania. Pośród nich znajdują się: strach, wyobcowanie, niemożność autoidentyfikacji, rozpad więzi międzyludzkich, a w końcu nieuchronna – utrata zaufania do samego siebie⁴⁹².

Marcin Polak rekapitułuje poglądy Eugene’a Minkowskiego, który w podobny sposób opisuje doświadczenia duszy. Może ona zyskać wiedzę o świecie oraz o samej sobie dopiero wtedy, gdy zidentyfikuje istotę relacji wpisujących ją w to, co zewnętrzne. W tym kontekście dezintegracja tożsamości podmiotu ma więc charakter zarówno indywidualny, jak i kosmiczny:

*Z jednej strony kierują się one [„fenomeny psychiczne”: nadzieja, uwaga etc. - AW] ku najbliższemu otoczeniu jednostki będącej ich ośrodkiem, z drugiej strony odsłaniają dynamiczną strukturę powiązań między jednostką a całością świata. W tej drugiej, idealnej perspektywie objawia się człowiekowi całość rzeczywistości. Jednostka odkrywa przy tym swoją rzeczywistą sytuację [...], [a otoczenie] [...] wraz z tym odkryciem (traci walor absolutności), z którym wiążą ją istotne wzajemne więzi - w taki sposób odsłania się logos życia. Te dwa ujęcia, konkretne i ogólne, nie są przeciwstawne, lecz się dopełniają*⁴⁹³.

Podobny w swej specyfice do wyżej opisanego mentalny i fizyczny klincz, w jakim niespodziewanie zostaje ulokowany Prusowski bohater, przywodzi na myśl dwie paralele⁴⁹⁴. Pierwsza z nich każe widzieć w Gębarzewskim wybrańca czy przeklętego, którego odautorska siła sprawcza konfrontuje z paradygmatem odczuć, jakie mogły towarzyszyć Adamowi i Ewie odchodzącym z Edenu w konsekwencji podobnego nadużycia Boskiego zaufania. Ich hipotetyczne emocje wydają się analogiczne z tymi, z jakimi musi się zetknąć ukarany urzędnik. Z kolei rozpad tożsamości bohatera w obliczu trudnej do zaakceptowania zmiany

⁴⁹² Zob. B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1950, s. 113-114.

⁴⁹³ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene’a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 127.

⁴⁹⁴ por. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejże, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

jego kondycji nasuwa skojarzenie ze współczesnym rozumieniem zdeintegrowanej formy modernistycznego podmiotu. Interesująco opisuje ją Joanna Zajkowska, czerpiąc z rozpoznania Agaty Bielik-Robson:

[...] *życie w świecie nowoczesnym staje się zmaganiem z samostanowieniem, odnalezieniem się w nieustannie zmieniających się warunkach zewnętrznych, w kontaktach z innymi ludźmi, z przepływającym strumieniem zdarzeń i spostrzeżeń - szeroko rozumianym wpływem. Próba przeprowadzenia własnego Bildung – udanego procesu prowadzącego do samookreślenia i samorealizacji - jest najważniejszą potrzebą, a zarazem najważniejszym zadaniem współczesnego podmiotu - projektem nowoczesnej podmiotowości*⁴⁹⁵.

Tożsamość spojrzenie na tę kwestię prezentują (choćby) Zygmunt Bauman w swych esejach i rozmowach⁴⁹⁶ czy Anthony Giddens w pracy *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*⁴⁹⁷.

Tymczasem Prus podsuwa swemu bohaterowi kolejną ze złudnych przystani, w której bohater – teraz w istocie zdesperowany – pragnie się uchronić przed destrukcyjnymi konsekwencjami obarczającego go wyroku. Udaje się więc do ukochanej kobiety. Opowiada o niesamowitej przygodzie – bynajmniej jeszcze niezakończonej – i zyskuje jej zrozumienie. Jednak – jak często bywa w intymnej sferze relacji międzyludzkich – zrozumienie to okazuje się nader nietrwałe w zetknięciu z realną rzeczywistością, a Gębarzewski, niewymownie samotny, pozostaje ze swym ciężarem.

Okazuje się więc, że na niewiele się zdają tłumaczenia bohatera, jakkolwiek w zupełności są zgodne z prawdą. W wyniku tego traci on ostatnie oparcie, jakiego upatrywał w ocalającej sile miłości. Chociaż pisarz na trzeciej odsłonie kończy spiętrzenie niecodziennych perypetii, a czas opowieści – dodatkowo skrócony przez jej przytoczeniową formę – zbliża urzędnika do końca dolegliwej przestrogi, efekty życiowej katastrofy są znaczne. Jako że Boska nauka w noweli kieruje się zasadą odpowiedniości kary względem rozmiaru popełnionej winy – pracownik kolei pozostaje bez posady, traci dobrą reputację i przyjaciół, a potem zostaje upokorzony i nie jest już godny jakichkolwiek względów ukochanej kobiety.

⁴⁹⁵ J. Zajkowska, *Nowocześni bohaterowie Prusa*, [w:] Bolesław Prus. *Pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 171.

⁴⁹⁶ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2011 et Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2008.

⁴⁹⁷ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.

Pieczętując jego całościową klęskę oraz utwierdzając tym samym przejawy egzystencjalnej przegranej, lekarz badający nieszczęśnika swą diagnozą kończy sekwencję przykrych wydarzeń. Podsumowuje ją telegrafista-opowiadacz:

[...] Gębarzewski utraconą siłę tarcia odzyskał, lekarz więc nie mógł sprawdzić jej chwilowego braku i zdecydował, że wszystkie wypadki, jakim biedny młodzieniec uległ poprzedniego wieczoru, były skutkiem pijaństwa... [...]

Toteż myśląc o jego przygodach, nigdy nie sarkam na świat i nie chcę poprawiać tego, co mi się wydaje wadliwym. (s. 112-113)

W wygłosie *Dziwnej historii* autor podkreśla więc fundamentalny dla rozumowania Gębarzewskiego błąd poznawczy, jaki stał u podstaw prezentowanych przez niego poglądów. Można go streścić tymi słowami: mimo że wiedział i widział zbyt mało, sądził, że wie i widzi ogromnie dużo, w zamian miał więc wątpliwą przyjemność zobaczyć i dowiedzieć się o sobie tak wiele, że przekracza to siły zwyczajnego człowieka.

Jak przystało na nowelistykę najwyższej wartości, Prus nie odpowiada jednoznacznie na żadne z istotnych pytań nasuwających się podczas lektury utworu. Dlatego nie rozstrzyga, czy lawina dziwacznych zdarzeń stanowi tylko iluzjonistyczny seans wyobraźni Gębarzewskiego, jest może jego koszmarnym snem, czy też raczej to wszyscy wokół poddani są wpływowi dziwnej iluzji rzeczywistości? Ponadto czy w istocie splot niebywałych wydarzeń można postrzegać jako zakamuflowaną aluzję do skutków pijaństwa – narodowej przywary Polaków?

A ponadto – czy to, co wydaje się realnością niewymagającą weryfikacji, takiego sprawdzianu jednak wymaga?

Przewrotnie trzeba przyznać, że tak. Za oręż w tej quasi-polemice doskonale posłużą twierdzenia Williama Jamesa, który dokonywał tego rodzaju doświadczeń na rzeczywistości. Efektem jego badań była mianowicie konstatacja, iż często zdarza się, że to, co sprawia wrażenie niewzruszonego pewnika, w istocie jest złudzeniem, a fakt wysoce wątpliwy, ku naszemu zaskoczeniu musimy uznać za prawdziwy⁴⁹⁸.

Zatem – czy Prusowskiej *Res Cogitans* uda się wyzwolić z epistemologicznych pułapek? Oczywiście tak, bo Prus nie byłby Prusem, gdyby wyjść za wszelką cenę nie szukał. Wiodą więc one od literackiej reprezentacji świata i związanych z nim doświadczeń, którym

⁴⁹⁸ Zob. W. James, dz. cyt., s. 281-286.

blisko do realistycznego odwzorowania rzeczywistości, ku eksploracjom metafizycznym obecnym w prozie pisarza, jakie zyskują swój unikalny wyraz w zetknięciu z codziennością.

Kręta droga ku –

Jakkolwiek myśl ta może się wydać truizmem, Prus chce widzieć w człowieku istotę w każdym momencie zdolną do zmiany. Bez względu na to, czy będzie to ewolucja ku dobru czy ku złu, czy pozostaną po niej trwale lub efemeryczne owoce, w twórczości pisarza myśl ta jest wyraźnie obecna, skłaniając do namysłu nad ludzką kondycją.

Ewa Paczoska w podobny sposób spogląda na teksty autora *Michałka*, dodając tło potencjalnych odniesień Bergsonowskich. Pogląd ten jest mi szczególnie bliski, gdyż wydaje się wyjątkowo trafny w odniesieniu do Prusowskich eksploracji w obrębie krótkich form narracyjnych:

Prus nie idzie oczywiście tak daleko jak autor Ewolucji twórczej, który proponuje całkowicie odrzucić spencerowskie „całkowanie” świata na rzecz „zmieszania razem odruchu i woli”, co umożliwi „poszukiwanie rzeczywistości płynnej, która się osadza pod tą podwójną postacią”. Losy bohaterów powieści Prusa dostarczają natomiast dowodów, że „całkowanie”, klasyfikowanie własnych doświadczeń związane z nieufnością do „czucia”, prowadzi do oddawania własnego życia w pacht cudzych fantazmatów i projektów⁴⁹⁹.

Z perspektywy całokształtu twórczości prozatorskiej Bolesława Prusa *Dziwną historię* bez wątpienia można postrzegać jako kolejną z odsłon autorskiego poszukiwania w przestrzeni literackiej remedium na bezrefleksyjną, „automatyczną” percepcję charakterystyczną dla pozytywistycznego modelu poznania. W tym kontekście utwór ten stanowi więc na pisarskiej drodze Prusa jeden ze znaczących punktów zwrotnych. Wiedzie więc ona, ewoluując stopniowo – od pogłębionych spojrzeń na ludzką percepcję z punktu widzenia myślącego i wprawnego realisty ku dwóm (momentami zbieżnym) ścieżkom. Pierwszą z nich widzę jako autorską możliwość eksplorowania zjawisk metafizycznych w dogodnym ku temu obszarze drobnej prozy. Wówczas nowela jako gatunek prozatorski może stać się specyficznym miejscem epifanii. Nawiązując do pojęcia metafizyki Aneta Mazur dookreśla tło takiego podejścia:

⁴⁹⁹ E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość*, Warszawa 2005, s. 52.

Fakt, iż „metafizyczności” - najczęściej i z powodzeniem - poszukuje się na obszarach liryki i poezji, wydaje się zrozumiały. Irracjonalną aurę oraz refleksyjną kontemplację świata znaleźć można tam najłatwiej. Proza staje się obszarem penetracji tylko przygodnie, gdy posiada wyraźnie obecne (najlepiej stematyzowane) wątki sakralne albo problemy metafizyczne. Jeśli jednak odwołać się do metafizyki „jako ogólnej teorii rzeczywistości”, czyli wielowiekowej tradycji intelektualnego wysiłku porządkowania wszechświata, to model prozy - zwłaszcza prozy dziewiętnastowiecznej: obiektywnej i opanowanej w tonacji, przejrzystej i spójnej w kompozycji, zintelektualizowanej tematycznie — już samą formą zbliża się ku temu dziedzictwu⁵⁰⁰.

Twórczość nowelistyczna Prusa doskonale wpisuje się w krąg tego typu rozpoznania. W podobnym miejscu Jakub Malik sytuuje swe zainteresowania drobnymi prozami autora *Emancypantek*. Daje im wyraz, analizując (chociażby) nowelę *Z żywotów świętych* czy *Z legend dawnego Egiptu*. Badacz odnosi się do Prusowskich utworów dotyczących kwestii metafizycznych, rzucając interesujące światło na znaczący moment ich publikacji. *Dziwna historia* stoi przecież w rzędzie tego rodzaju małych narracji, którym czas świąt lub przełomu starego i nowego roku nadaje pozatekstową głębię. Interpretator noweli *Z żywotów świętych* mówi bowiem:

Dnia 24 grudnia 1891 roku Bolesław Prus czytelnikom „Kuriera Codziennego” podarował w świątecznym prezencie nowelę Z żywotów świętych. Czas był ku temu odpowiedni, skłaniający do refleksji i stawiania metafizycznych pytań, stosowny do robienia postanowień i projektowania przemian swojego życia - każdy nadchodzący nowy rok skłania ku temu. Prus przyzwyczaił czytelników do tego, że w okresie świątecznym przedstawia im coś specjalnego, coś mającego poruszyć sumienia (wszak w okresie świąt Bożego Narodzenia wydrukował aż dwadzieścia pięć nowel i opowiadań). Opowiadania świąteczne Bolesława Prusa są poddawane swoistej interpretacji, czyta się je bowiem w kontekście czasu świątecznego i być może dlatego autor Faraona szczególnie chętnie w okresie świątecznym publikował swoje utwory paraboliczne (Z legend dawnego Egiptu, Z żywotów świętych, Wojna i praca, Zagadka do nagrody)⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ A. Mazur, Wprowadzenie, [w:] *tejsze, Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II Połowy XIX Wieku*, Opole 2001, s. 24.

⁵⁰¹ J. Malik, *Dawca dobrych czynów. Droga kenozy w noweli Bolesława Prusa Z żywotów świętych. Odczytywanie znaków*, [w:] *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, pod red. W. Kaczmarka, A. Seweryn i D. Seweryna, Lublin 2008, s. 111.

Druga z kolei to według mnie nieco krótsza i węższa odnoga twórczej drogi, chociaż od poprzedniej nie mniej ważna. Mam mianowicie na myśli poddawanie w nowelistyce oglądowi i refleksji już nie samego przedmiotu percepcji (lub nawet podmiotu postrzegającego). Obiekt obserwacji stanowi natomiast percepcja sama w sobie – rozumiana więc jako proces. W rezultacie podjęcia metapercepcyjnego namysłu autor ma sposobność efektywnie tropić jej ograniczenia oraz przedstawiać tkwiące w niej immanentnie, ale niewykorzystywane możliwości.

Dziwną historię można zatem widzieć jako twórcze przetworzenie i połączenie obu wariantów poszukiwań Prusa. Ten wspólny obszar, w którym mają swe miejsce rozważania na temat odbłasków metafizyki w codzienności obok spojrzenia na istotę ludzkiej percepcji, otwierają słowa telegrafisty Ignacego, jakimi rozpoczyna on niesamowitą, kolejową opowieść. Pobrmiewają w nich tak charakterystyczne dla Prusowskiej nowelistyki – celność myśli i aforystyczna zwięzłość. Ponadto, wiedząc o spirytystycznych zainteresowaniach autora *Lalki*, niełatwo uwolnić się od interpretacyjnej hipotezy podpowiadającej, że sam Prus (o czym świadczy jego literacka spuścizna) mógłby bez wahania stwierdzić:

Kto studiował spirytyzm, nie będzie przeczył cudom. (s. 106)

Autor wprowadza więc odbiorcę w świat zupełnie nowy. Ten obszar fascynujący intelektualnie i poznawczo pozostaje w stanie niemożliwego do osiągnięcia, ciągłego (nie-roz)poznawania. Stanowi on literacki świat percepcji hipotetycznej. Wydaje się, że jest on odbiciem Jamesowskiego podejścia do zjawiska *metapercepcji*, jak skłonni bylibyśmy nazwać to dzisiaj. Psycholog bowiem stwierdza:

*Mówimy, że napływające myśli lub wrażenia zmysłowe „apercypujemy” za pomocą „masy” idei nagromadzonych w umyśle. Oczywiście jest, że proces, który omówiliśmy jako spostrzeganie, jest wobec tego procesem apercepcyjnym. Tak samo jest z rozpoznawaniem, klasyfikowaniem i nazywaniem; wykraczając zaś poza te najprostsze zjawiska, możemy powiedzieć, że wszelkie dalsze interpretacje naszych spostrzeżeń również są procesami apercepcyjnymi*⁵⁰².

Gdyby więc w ramach nowelistyki Prusa w ten sposób usytuować tę małą narrację, stanowiłaby ona jeden z etapów przewartościowywania autorskich przekonań o istocie rzeczywistości. Zmierzałyby już one ku latom dziewięćdziesiątym, kiedy to Prus publikuje

⁵⁰² W. James, dz. cyt., s. 288.

Emancypantki oraz tak znaczący w jego rozważaniach o ludzkim poznaniu i doświadczaniu *Sen*, a w dalszej kolejności choćby znamienne *Widziadła* opublikowane dopiero na rok przed śmiercią pisarza.

Takie spojrzenie na istotę rzeczywistości byłoby bliskie temu prezentowanemu przez Zofię Nałkowską między innymi w opowiadaniu *Rzeczywistości* wieńczącym cykl *Koteczka czyli białe tulipany*:

*Z wolna rzeczywistości rozsuwały się, Jak szereg kurtyn malowanych w zdarzenia. W nieobjętym chaosie potęg i ich kombinacji tworzących wszystkość, w splocie rzeczywistości strącających się z szumem przy zetknięciu - widział już dokładnie drogę swą prostą, wytkniętą matematycznie wzdłuż lotu świetlnego promienia, w poprzek wszelkich warstw kosmicznych, poprzez wszelkie sfery przyciągania*⁵⁰³.

Trudno ukryć, że zwiększający się każdego dnia dystans czasowy, jaki dzieli badaczy dwudziestego pierwszego wieku zajmujących się spuścizną autora *Faraona* od bliskiej Prusowi teraźniejszości, uwydatnia uniwersalistyczny wymiar jego literackich kreacji. Mimo że współczesny świat zaszedł już zapewne sporo dalej na drodze postępu cywilizacyjnego niż sięgały marzenia Prusa, kanon etyczny i filozofia życia, jakie wyłaniają się z jego pisarstwa, z pewnością mogą tylko zyskać na wartości, więc aktualności nie tracą. Można mieć jedynie nadzieję, że człowiek rozproszony mirażami ekspansywnej kultury obrazkowej nie zatraci do cna umiejętności dostrzeżenia tego, co rzeczywiście istotne, a o czym opowiada Prus.

Zatem w nowelach, w których pisarz dyskutuje z realnym obrazem rzeczywistości, stawia bohatera w innej roli niż w tekstach, gdzie zadaniem jednostki było doświadczanie i reagowanie na fenomeny z kręgu materii, ale nie szeroko pojętej psychiki. Dlatego sfera cielesna jako kładka łącząca „ja” z zewnętrżnością ma w tej sytuacji tak ogromne znaczenie. Jednak nowelista nie poprzestaje wyłącznie na odwzorowaniu tego faktu w małych narracjach. W *Dziwnej historii* posuwa się o krok dalej na drodze ku zgłębieniu tajemnicy realności. Jakkolwiek Prus wpisuje opowieść z kręgu fantastyki w wypowiedź jednego z bohaterów, trudno wątpić o jej istotnym wpływie na późniejsze, pisarskie poczynania autora w tym obszarze.

Mam tu na myśli między innymi *Sen*, gdzie pisarz powraca do pytań o epistemologiczny status świata. Przybierają już one formę odmienną od wcześniejszej,

⁵⁰³ Z. Nałkowska, *Rzeczywistości*, [w:] *też*, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 131.

ponieważ autor lokuje je w przestrzeni gorączkowego marzenia czy też snu. Taki zabieg umożliwia objęcie spojrzeniem większej liczby zagadnień, na co nie pozwalało przytoczenie.

Rozdział 2

O płynnej formie realizmu w *Śnie* Bolesława Prusa

Nowy – wspaniały świat

Nowela *Sen* Bolesława Prusa ukazuje się w „Kurierze Codziennym” pod koniec grudnia 1890 roku. Znajduje ona również swe miejsce w Prusowskim zbiorze *Opowiadań wieczornych* opublikowanym pięć lat później⁵⁰⁴.

Kontekst wydawniczy tego utworu jest interesujący, gdyż każe widzieć w *Śnie* jeden z prozatorskich drobiazgów Prusa, które wyrastają ponad swój czas powstania i z pewnością mogą istnieć jako dzieło osobne – domagające się wyjątkowej uwagi. Podobną opinię wyraża Tadeusz Żabski, gdy zarysowuje generalne tło twórczości Prusa w tym okresie:

*Dziesięciolecie 1887-1896 jest epoką wielkich powieści — Lalki, Emancypantek i Faraona. Twórczość nowelistyczna została „zawieszona na kołku”, podobnie zresztą jak u autora Trylogii. Powstało w tym czasie zaledwie sześć nowel: Dziwna historia, Pan Wesołowski i jego kij, Z legend dawnego Egiptu, Sen, Z żywotów świętych i Pojednani*⁵⁰⁵.

[...] idee miłości do człowieka, współczucia, wzruszenia, zrozumienia czyjegoś bólu i nieszczęścia — eksponowane były przez Prusa ze szczególną mocą w kilkunastu nowelach, drukowanych właśnie w okresie świąteczno-noworocznym. Są one dość różnorodne pod względem tematu, nastroju, tonacji narracyjnej i cech gatunkowych, wszystkie jednak dotyczą norm etycznych regulujących warunki współżycia.

[...] W pozostałych nowelach świątecznych (Nowy Rok — 1880, Nagroda doczesna — 1882, Żywy telegraf — 1884, W górach — 1885, Z żywotów świętych — 1891) podnoszone są

⁵⁰⁴ B. Prus, *Sen*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. 399. Dalsze cytaty z tego wydania.

⁵⁰⁵ T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009, s. X.

*uniwersalne kwestie dobra i zła — ujęte niekiedy parabolicznie — z zaakcentowaniem korzyści, płynących ze szlachetnych uczynków*⁵⁰⁶.

Ponieważ wydaniu *Snu* towarzyszą okółowigilijne, noworoczne okoliczności i nie jest to bynajmniej pierwszy tego typu przypadek w zbiorze drobnych utworów autora *Placówki*, czytelnicze oczekiwania, aby w obrębie fabuły spodziewać się nawiązań do tematyki egzystencjalnej, etycznej lub eschatologicznej, są w pełni uzasadnione. Dzieje się tak rzeczywiście, ale w utworze pisarz *explicite* nie stosuje literackiego odniesienia do Wigilii Bożego Narodzenia lub do Nowego Roku.

W tym wypadku tytuł utworu – ogólny, w żaden sposób nienacechowany, z powodzeniem mogłoby zastąpić wiele szczególnych fraz zaczerpniętych z opowiadania. Wśród nich mogłyby się pojawić między innymi – motywy piękna, światła, cierpienia, rzeczywistości i prawdy, nici empatii czy miłosierdzia albo niespodzianej przygody, a w końcu – przekraczalnej lub właśnie nieprzekraczalnej – granicy między życiem a śmiercią.

Ale pisarz nie wykorzystuje żadnej ze wskazanych sugestii⁵⁰⁷. W zamian, rozważając adekwatność już nadanego tytułu uświadamia, że treść noweli jest do *snu sensu stricto* dosyć zbliżona, lecz tak naprawdę snem do końca nie jest⁵⁰⁸.

Paradoksalnie – w niejednoznaczności kryje się siła tego niby niepozornego tytułu, gdyż autor otwiera przestrzeń refleksji właśnie w obszarze niedookreślonym, w którym zbiegają się: rozumienie *snu* wynikające z utworu, definicja *snu* zbliżona do tej słownikowej, postrzeganie *snu* przez odbiorców noweli oraz wspomniane już hipotetyczne pojęcie o śnie, jakie można by wyekscerpować z zachowań i wypowiedzi bohaterów utworu.

Marek Pąckiński przedstawia interesującą informację o tym, jaką wartość i znaczenie sen miał dla samego Prusa. Wzmianka ta wydaje się szczególnie istotna właśnie w tym miejscu – między próbą zdefiniowania semantyki tytułu noweli a dążeniem do odczytania fabularnej reprezentacji *snu*:

Sen był dla Prusa źródłem informacji, źródłem tak docenianych przezeń faktów, które - w odróżnieniu od faktów życia świadomego - mówią wiele o budowie ludzkiej psychiki i

⁵⁰⁶ Tamże, s. XXXI-XXXII.

⁵⁰⁷ Zob. A. Mazur, „Tytułomania” Prusa, [w:] *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006, s. 227-235.

⁵⁰⁸ Por. J. Tomkowski, *Sennik Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993, s. 113.

stanowią swoisty „wybieg osobowości” mający na celu „humanizację” relacji człowieka ze światem⁵⁰⁹.

Mimo że autor w tytule opowiadania otwarcie nie nawiązuje do zimowej aury, jaka zapewne towarzyszyła jego ukazaniu się, czyni to już w początkowych partiach *Snu*. Akcja utworu początkowo toczy się w wyjątkowo niemalowniczych, zimowych warunkach, kiedy roztapiający się na ulicach śnieg przeradza się w błoto:

Otrzymałszy dziesięć groszy reszty, nasz przyjaciel znalazł się już stanowczo na ulicy, gdzie po śniegu, rozpuszczającym się w błocie, jeździły wozy z mięsem albo z pieczywem i sanki napelnione amatorami poetycznych wzruszeń. (s. 401-402)

Tak więc jeden z ubogich, warszawskich studentów znajduje się w niewesołej kondycji fizycznej, którą bez obaw można by porównać do odpychającej aury opisanej powyżej. Ale narrator już w pierwszym zdaniu introdukcji zaświadcza, że szczęśliwie doznał on do czwartego roku medycyny. Prus – skonstatowawszy ten fakt – przedstawia czytelnikowi obecną sytuację życiową młodego człowieka, która jest rzeczywiście żałosna i obfituje w dziwnie nawarstwiające się paradoksy. Ujawniają się one w relacji do roli pełnionej przez bohatera-everymana w utworze.

I tak – pozbawiony dachu nad głową (dopiero co wyrzucony za czynszowe zadłużenie z kamienicy), bez jakiegokolwiek majątku (nawet rzeczy osobistych), chory, głodny i przemarznięty (bo w przetartym ubraniu) student stanie się świadkiem wydarzeń, wobec których nie sposób przejść obojętnie. Zanim jednak do nich dojdzie, anonimowy, bezdomny bohater szuka schronienia w nieprzyjaznej Warszawie. Prusowski samotny przechodzień ma okazję doświadczyć wspomnianej wrogości stolicy w miejscu znaczącym. Niby przypadkowo odwiedza on bowiem Ogród Saski, o którym można sądzić, że autor upodobał go sobie, aby w tej przestrzeni konfrontować bohaterów literackich z trudnymi lub przykrymi dla nich sytuacjami. Dzieje się tak chociażby w nowelach *Ogród Saski* czy *Podwójny człowiek*.

Aby więc tej Prusowskiej antypatii stało się zadość, adepta sztuki lekarskiej spotyka tu – nawet nie następna z perypetii, ale kolejna z klęsk, w jakie istotnie obfituje opisany w noweli jeden dzień z życia zwyczajnego akademika. Mimo że początkowo epizod może się wydać blahy, pisarz owej fabularnej drobnostce nadaje w utworze ogromne znaczenie.

⁵⁰⁹ M. Pąckiński, *Ironia i autokreacja w Kronikach Bolesława Prusa, [w:] Spojrzenie na Prusa i jego bohaterów. Materiały z sesji w 150. rocznicę urodzin Bolesława Prusa*, pod red. S. Żaka, Kielce 1998, s. 78.

Warto zatem krótko przybliżyć okoliczności towarzyszące temu epizodowi. Niemal za ostatnie pieniądze biedujący poszukiwacz wiedzy kupuje chleb i kielbasę, aby się posilić. Nie byłoby w tym nic wyjątkowego, gdyby nie fakt, że jako miejsce odpoczynku oraz pokrzepienia wybiera wspomniany Ogród Saski.

Pragnąc jak najszybciej uciec od głodu, ciemności, zimna i samotności, (jak się okaże gorączkujący) medyk spieszy do Kliniki Dzieciątka Jezus, gdzie odbywa dyżur jego uczelniany znajomy. Wieczorny wędrowiec otrzymuje tam nawet więcej niż mógłby się spodziewać, gdyż kolega roztacza nad nim opiekę jak prawdziwy przyjaciel. Przez uczynnego lekarza dyżurnego zziębnięty przybysz zostaje zaopatrzony w termometr, w kubek gorącej herbaty, a przede wszystkim otrzymuje własny pokój, w którym ma korzystać ze szpitalnego łóżka jak rzeczywisty pacjent.

Tym sposobem Prus uwalnia bohatera noweli od ziemskich trosk, lokując studenta w wypreparowanej przestrzeni, którą bez obaw można by porównać do swego rodzaju probówki. Równocześnie z tym zabiegiem na życzenie pisarza odbywa się inny proces. Wszelkie więzi emocjonalne wiążące chorego ze światem pozaszpitalnym zostają na pewien czas niejako zdezaktywowane. Tym samym autor kreuje wyjałowioną przestrzeń także w wymiarze mentalnym⁵¹⁰. Jednak Prusowi potrzeba jeszcze jednego zabiegu literackiego, aby choć w minimalnym stopniu uprawdopodobnić następujące niebawem wydarzenia, które wszak wykraczają poza realistyczny porządek świata przedstawionego⁵¹¹. Autor może to osiągnąć dzięki ukazaniu u chorego objawów szybko narastającej gorączki, na karb której – właśnie we wspomnianym minimalnym zakresie – można zrzucić wszystko, co zdarzy się tej niezwyklej nocy.

Tak więc w fabułę utworu pisarz wkomponowuje zjawiska fantastyczne, czy może już metafizyczne. I w tym momencie pojawia się próba zachowania prawdopodobieństwa zdarzeń, gdyż Prus odwołuje się do irracjonalnego postrzegania świata, jakie u pacjenta nowo przybyłego do szpitala powoduje wysoka gorączka:

[...] a już około dziesiątej wieczór był tak zdrow, że nie tylko ciągle śmiał się i śpiewał, ale nawet chciał koniecznie wyjść na miasto, gdzie, podług jego spostrzeżeń, było już słońce i

⁵¹⁰ Zob. E. Domańska, *Inspiracje*, [w:] tejsze, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 62-63.

⁵¹¹ Por. H. Bergson, *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne. Rzut oka na historię systemów. Rzeczywiste stawanie się i fałszywy ewolucjonizm* [i:] tegoż, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 239-319.

lato. Prawie siłą musieli go zatrzymywać w łóżku, dopóki po szamotaniach się nie wpadł w zupełne odrętwienie, w którym nie słyszał głosów i nie widział snujących się ludzi.

Przed jego oczyma, zamkniętymi dla rzeczy ziemskich, otworzył się inny świat. (s. 406)

Atmosfera drgająca niepokojem, przesycona drażniącym szpitalnym zapachem, którą autor na krótko daje odczuć czytelnikowi, przywodzi na myśl *Czarodziejską górę*. Oczywiście w powieści Tomasza Manna odizolowanie przestrzeni sanatorium od świata zewnętrznego jest o wiele bardziej znaczące niż w małej prozie Prusa, ponieważ Hans Castorp już po krótkim pobycie w sanatorium emocjonalnie oddala się od rodziny mieszkającej poza Davos – słynnego, górskiego uzdrowiska. W opowiadaniu o ubogim medyku dzieje się w pewnej mierze podobnie. Mianowicie – gdy student zamyka oczy i wchodzi w inną, nierealną rzeczywistość, jego kontakt ze wszystkim, co zewnętrzne, natychmiast całkowicie zanika⁵¹².

Kolejną właściwość zbliżającą te utwory stanowi frapujący fakt, że codziennym zajęciom oraz niezwykłym przeżyciom mieszkańców Berghofu towarzyszy stan podgorączkowy dziwnego pochodzenia, który sprawia, że mogą oni dotrzeć do obszarów mentalnych zupełnie niedostępnych dla kogokolwiek – nawet w innych warunkach. Podobnie dzieje się przecież w przypadku młodego pacjenta Kliniki Dzieciątka Jezus.

Do tej uprawnionej konstatacji, którą można także odnieść do *Snu*, nawiązuje narrator we wstępie do *Czarodziejskiej góry*, mówiąc:

Historia Hansa Castorpa, którą zamierzamy opowiedzieć - nie ze względu na niego (albowiem czytelnik przekona się, że jest to zwyczajny sobie, choć sympatyczny młodzieniec), lecz gwoili samej tej historii, która wydaje się nam w wysokim stopniu godną opowiedzenia (przy czym na korzyść Hansa Castorpa należałoby wspomnieć, że jest to właśnie jego historia i że nie każdemu może się każda historia przytrafić) [...] ⁵¹³.

W odniesieniu do ubogiego, warszawskiego studenta bez obaw można by stwierdzić dokładnie to samo. Stworzywszy tę właściwie iluzoryczną motywację dla dalszych odsłon akcji, Prus otwiera przed czytelnikiem niezwykle krainy. Z racjonalnego punktu widzenia są one wytworem rozgorączkowanego umysłu bohatera, lecz w perspektywie metafizycznej mają one odmienne znaczenie.

⁵¹² Zob. J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, [w:] tegoż, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*, przedm. R. Stachowskiego, Warszawa 1996, s. 39.

⁵¹³ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. 1, Warszawa 1998, s. 5.

Do zachwiania racjonalności wywodu, jaką można zaobserwować w utworze, nawiązuje Aneta Mazur. Widzi ona to zagadnienie jako wynik swoistej aktywności śniącego podmiotu:

*Natomiast obrazy symboliczne zawarte w tej noweli przypominają autentyczne wizje senne. W trosce o dokładne i przejrzyste zilustrowanie koncepcji myślowych przywołane zostają fragmenty jawy. Gdyby nie analityczne kojarzenie, jakiego dokonuje nieustannie bohater, pozostałyby one wzajemnie sobie obce — nie skoordynowane, niespójne. U odbiorcy nie podążającego w ślady młodego studenta powstać może wrażenie onirycznej alogiczności, jednak śniący nie potrzebuje objaśnień, pojmuje łatwo sens wszystkich figur. Sen staje się z tego powodu tworem nieco sztucznym, rodzi się dysonans [...]*⁵¹⁴.

Jakkolwiek w tym miejscu interpretatorce nie można odmówić słuszności, warto spojrzeć na zagadnienie naruszenia w noweli zasady *decorum* w myśl innego podejścia badawczego. Pośród przyczyn wspomnianego przez badaczkę intelektualnego czy mentalnego dysonansu z jednej strony istotna wydaje się omnipotencja narratora, który w obrębie utworu dla młodego bohatera pełni rolę nieujawniającego się przewodnika.

Jednak z drugiej strony we wspomnianej dysharmonii można widzieć rozdźwięk między dwoma oglądami rzeczywistości przedstawionej w noweli. Byłby on oznaką odróżnienia analitycznego rozumowania narratora-przewodnika od asocjacyjnego, efemerycznego myślenia studenta pogrążonego w gorączce. Tym samym ta pozorna alogiczność toku fabularnego *Snu* w istocie zostałaby zniesiona. Niejako na poparcie tej tezy warto przytoczyć rozpoznanie Juliana Ochorowicza, który o strukturze wizji sennych mówi:

[...] po pierwszym zaś głębszym wypoczynku [sen - AW] staje się płytszy i wtedy występują marzenia senne już zwykle bardziej powiązane niż widzenia przedsenne; są to sytuacje przedłużające się, niekiedy nawet historie ze znanymi lub całkiem nieznanymi osobami, których treści dostarczają skojarzenia, a którym ton nadaje nastrój panujący na jawie, w bliskiej przeszłości.

Ponieważ wszystko to dzieje się w sferze bezwiednej lub podświadomej, a żywość łańcucha skojarzeń jest bardzo wielka wobec braku nacisku wrażeń i kontroli rozważ, więc

⁵¹⁴ A. Mazur, *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po 1863 roku. Przegląd problematyki na wybranych przykładach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 32.

też niepodobna z góry przewidzieć ani następnie wysledzić, jakim mianowicie był punkt wyjścia snu [...] ⁵¹⁵.

Tymczasem Prusowski narrator wraz ze szpitalnym quasi-pacjentem zagłębia się w nadzwyczajną rzeczywistość i na bieżąco relacjonuje niecodzienne wrażenia. Skrzętnie przytacza również czy to myśli, czy to wypowiedzi studenta, które mogłyby stanowić fragment egzystencjalnego *solilokwium*:

Zdawało mu się, że jest na wsi i patrzy na niebo podczas zachodu słońca. Niebo wyglądało jak szmaragdowy ocean pokryty złotymi i srebrzystymi wypami, które zaludniały dziwne postacie ludzkie, zwierzęce i roślinne.

[...] Więc patrzył na ów nowy kraj uśmiechając się sceptycznie jak człowiek, któremu pokazują niktne obrazy i opowiadają bajki.

Przede wszystkim uderzył go wygląd przedmiotów. Liście drzew miały, jak i u nas, kolor zielony, kora brunatny, piasek był żółty, ziemia szara, kwiaty różowe, białe, niebieskie, ale wszystkie te barwy cechowały się niepojętą delikatnością i blaskiem. Takie barwy można widzieć tylko na obłokach albo w kroplach rosy. Nadto zaś wydawało się medykowi, że każdy przedmiot nie tylko odbija jakieś potężne światło zewnętrzne, ale jeszcze prześwieca i jeszcze sam świeci niepojętym własnym światłem. Wytwarzała się z tego dziwna gra kolorów pełnych subtelności i życia. (s. 406)

Ten niebywały, świetlisty świat Prus kreuje w taki sposób, aby większość cech ziemskiej rzeczywistości była w nim dostrzegalna na zasadzie kontynuacji i analogii ⁵¹⁶. Jednak niektóre właściwości zapożyczone z realiów ziemskiej przestrzeni są na potrzeby snu hiperbolizowane celowo.

Na samym początku relacji ukazującej niesamowite wrażenia studenta opowiadacz poświęca uwagę światłu, a – co za tym idzie – także determinowanym przez nie barwom. Narrator kolorystykę pejzażu i roślin w realiach pozaziemskiej przyrody uznaje za nieprzebraną w swym bogactwie, co nie pozwala objąć jej wzrokiem przystosowanym do odbierania jedynie blasku i barw charakterystycznych dla sfery ziemskiej.

Oczywiście – barwy swoją niezwykłość zawdzięczają światłu, o którym można by powiedzieć dokładnie to samo, co opowiadacz stwierdza o kolorach roślin. Pisarz ukazuje bowiem specyfikę nadziemskiego blasku, odnosząc się do rozjaśnianych przez niego

⁵¹⁵ J. Ochorowicz, dz. cyt., s. 81.

⁵¹⁶ Zob. A. Mazur, dz. cyt., s. 32.

obiektów. To światło ma źródło nie tylko poza tym, co oświetla, lecz także wewnątrz danego przedmiotu. Warto dodać, że niezwykła jasność odznacza się nie tyle zdolnością wyostrażania i intensyfikowania kolorystyki, co raczej jej łagodzenia i wysubtelniania.

Myśl o podobnym charakterze Prus wplata w relację z wyprawy przedsięwziętej do Mławy w celu przeżycia chwili zaćmienia słońca. Gdy narrator opisuje wydawałoby się najzwyklejszą czynność porannego obserwowania otoczenia z wysokości wagonowego ganku pociągu, okazuje się, że uwaga poczyniona w tak nieciekawym momencie będzie istnym olśnieniem kontrastującym z miałkami zajęciami codzienności:

Naprawdę światło jest duszą świata i kto wie, czy za pomocą jego promieni, przedmioty, które nazywamy martwymi, nie patrzą na siebie i nie widzą się tak, jak my je widzimy.

Czym zresztą płytka fotograficzna, która nie tylko widzi, ale nawet pamięta, miałaby być lepszą od liścia albo kamienia?...⁵¹⁷

Zatem ten interesujący fragment *Wędrówki po ziemi i niebie* stanowić może pendant i specyficzne umotywowanie tak istotnej w noweli roli światła. Pisarz upatruje w nim bowiem jądro świata. Z kolei to przypuszczenie pozwala mu postawić nośną hipotezę, że przedmioty są niejako samodzielnymi bytami zdolnymi do odbierania wrażeń wzrokowych, a co za tym idzie – być może tworzą jakąś wspólnotę? Ale drobiazgowy narrator wydobywa ze świetlnego pryzmatu jeszcze jedną własność, gdyż nadaje mu charakter swoistego szkła powiększającego, które pozwala na zauważanie rozmaitych właściwości, jakich na ziemi bez wątpienia nie można by było dostrzec gołym okiem. W świecie irracjonalnym student ma więc możliwość obcowania w szczególnym wymiarze z tym, co przedtem widział na co dzień⁵¹⁸.

Zygmunt Szweykowski sugeruje motywację tego typu ukształtowania świata przedstawionego *Snu*, dążąc do uzasadnienia zakresu dalszych eksploracji bohatera. Zgodnie z poniższym stwierdzeniem poznaje on między innymi zdumiewającą harmonię natury:

Tę metodę traktowania przyrody, polegającą na ożywianiu przedmiotów martwych oraz nadawaniu im jak również zwierzętom i roślinom cech duchowych, cech wywołanych subiektywnym odczuwaniem świata przez człowieka — metodę zbudowaną potrzebami artysty,

⁵¹⁷ B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1950, s. 96.

⁵¹⁸ Zob. R. K. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999, s. 349-358.

*uznawało również sumienie naukowo-filozoficzne Prusa. Pisarz odczuwa jedność wszystkich przejawów bytu, które wychodząc z tego samego źródła w ten czy inny sposób łączą się z sobą*⁵¹⁹.

I tak wyjątkowe spotkanie obserwatora z oglądanym obiektem odbywa się w okolicznościach na tyle niezwykłych, że z pewnością jest o wiele głębsze niż wszystkie te, które miały miejsce w świecie realnym. Człowiek przekracza więc barierę widzialności, uzyskując wiedzę niemożliwą do osiągnięcia na ziemi, jak również – potencjalnie – władzę nad tym, co jest w stanie dostrzec w tak odmienny od typowego, detaliczny sposób.

Chociaż konstatacja Williama Jamesa dotyczy realiów *stricte* ziemskich, nieodparcie przywołuje na myśl niedookreślony, intencjonalnie rozmyty punkt widzenia Prusowskiego medyka. Odwołuje się do charakterystyki ludzkiej świadomości, której blisko do tej realnej, a niedaleko do opisanej w noweli:

*Nie jest ona [świadomość - AW] niczym rozcłunkowanym, ona płynie. Najbardziej naturalna jest dla niej przenośnia „rzeki” bądź „strumienia”. Mówiąc o niej dalej, będziemy ją nazywać strumieniem myśli, świadomości bądź życia subiektywnego*⁵²⁰.

Wskazując dalsze odniesienia interpretacyjne, z pewnością warto nadmienić, że nietypowy pacjent wstępuje na wyższy stopień poznania dzięki swym epistemologicznym eksploracjom. W tej kwestii z pewnością mógłby on bez wahania powiedzieć za Mannowskim Hansem Castorpem:

*Wydaje mi się, że sny czerpie się nie tylko z zasobów własnej duszy, że śni się bezimiennie i wspólnie, choć każdy na własny sposób*⁵²¹.

Zatem bohater *Snu* jest również bezimienny, a wszystko, czego staje się świadkiem, przychodzi do niego z zewnątrz – niejako spoza niego samego.

Od rozpraszającego uwagę zdziwienia niezwykłością postrzeganych przez siebie zjawisk chroni młodego człowieka stan wysokiej gorączki, w którym wszystko wydaje się możliwe, a racjonalny ogląd rzeczywistości czasowo przestaje mieć znaczenie:

Dzięki temu oświeceniu, wpatrzywszy się lepiej, można było widzieć pulsujący ruch kamieni, które kurczyły się, rozszerzały, falowały na powierzchni i wewnątrz za każdą zmianą temperatury, ciśnienia powietrza, a nawet za każdym ruchem i odgłosem, jaki rozległ się w ich

⁵¹⁹ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, Warszawa 1972, s. 92.

⁵²⁰ W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 100.

⁵²¹ T. Mann, dz. cyt., s. 181.

sąsiedztwie. Można było widzieć niekiedy bystre, niekiedy powolniejsze krążenie soków w roślinach, dyszenie ich liści i wykluwanie się nowych pączków. (s. 406)

Odseparowany od rzeczywistości zewnętrznej, lecz mając przecież zamknięte oczy, młody medyk doświadcza również innych niezwykłości w porównaniu do pospolitego kręgu poznania dostępnego człowiekowi. Widzi mianowicie świat fauny i flory w ogromnym powiększeniu, a zarazem tak ostro, jak gdyby przykładał oko do technicznie najbardziej zaawansowanego mikroskopu. Co więcej – ma sposobność przyglądać się naturze zdekonstruowanej – bo rozczłonkowanej na poszczególne byty, których indywidualne losy z łatwością można by obserwować osobno.

W utworze *everyman* posiada jeszcze szersze możliwości poznawcze, gdyż okazuje się, że Prus przed czytelnikiem i bohaterem odsłania biologiczną, ontologiczną, czy raczej kosmogoniczną tajemnicę narodzin życia. Tym samym student towarzyszy ludzkiemu pragnieniu przeniknięcia procesu – albo momentu – powstawania w naturze pojedynczego istnienia. Autor *Lalki* tylko nieznacznie uchyla zasłonę zakrywającą istotę egzystencji, ponieważ (jak do tej pory) nie sposób jej dociec mimo tak obszernej – fizycznej, chemicznej, biologicznej i genetycznej – wiedzy człowieka. Trudno się więc dziwić, że w tej nierozwiązywalnej zagadce świata uczeni, filozofowie i teologowie nierzadko widzą jeden z filarów jego uwodzącego piękna.

Na fragmenty poświęcone przejawom życia niewidocznym na co dzień dla człowieka warto także spojrzeć z perspektywy Prusowskich zainteresowań światem badań naukowych. Na pierwszy plan wysuwają się tutaj stawiane przez pisarza pytania o ewentualne możliwości zastosowania ich do odkrywania istoty ludzkiej duszy. Szczegółowo pisze o tym Tadeusz Żabski:

Znajdujemy się więc na terenie nowych nurtów nauki końca XIX wieku, które rewidując światopogląd pozytywistyczny, usiłowały zastosować wiedzę przyrodniczo-matematyczną do wnikięcia w głębię transcendencji. Prus, z zamiłowania matematyk, zawsze interesował się tymi sprawami. [...] Teraz (1890), w przededniu publikacji Emancypantek, gdzie autor poruszał również problem „czwartego wymiaru” i usiłował uzasadnić naukowo istnienie duszy nieśmiertelnej [...] — nowe hipotezy przyrodników zajęły go szczególnie mocno. Omawiając w Kronikach odczyt Samuela Dicksteina na temat „bytów czterowymiarowych” (1891) postawił pytanie, czy „kryształy, związki chemiczne, ciała roślin i

zwierząt nie są też cieniami bytów wyższych? I kto wie, czy nazwiska: siła międzycząsteczkowa, powinowactwo chemiczne, siła żywotna i temu podobne nie oznaczają owych czterowymiarowych bytów, których my znamy tylko trójwymiarowe cienie?”⁵²².

Istotnie pytania te – zarówno pod koniec dziewiętnastego stulecia, jak i na początku wieku dwudziestego pierwszego – pozostają wciąż bez odpowiedzi, lecz niezmiennie losy Prusowskiego studenta toczą się w trakcie każdej lektury na nowo. Dlatego i teraz dzieje się podobnie.

Trudno więc w *Śnie* widzieć tylko wiedzione na literackim gruncie rozważania matematycznego umysłu nad kształtem doczesnego świata oglądanego przez pryzmat tego innego – o pozaziemskiej naturze. Gdyby założyć – co wydaje się zresztą wysoce prawdopodobne – Prusowską niezgodę na całościowe zrationalizowanie modelu ziemskiej rzeczywistości, za jej ilustrację posłużyłaby wypowiedź Eugene’a Minkowskiego, którą przytacza Marcin Polak – jej dociekliwy interpretator. Mimo że Prus nie mógł się do niej odnosić wprost, gdyż nie sposób, aby ją znał, relacja zawartych w niej poglądów względem twórczości pisarza ma charakter rzeczywiście znamieny:

Minkowski filozofował w opozycji do scjentyzmu, który nazywał chorobliwym racjonalizmem [...]. Sprzeciwiał się redukcji tego, co duchowe, do podlegającej manipulacji dziedziny przedmiotowej. Przestrzegał przed depoetyzacją świata, która ówczesnie (pisał o tym w roku 1933) miała się stać najważniejszym celem badań naukowych. Często korzystał z pojęć odziedziczonych po Bergsonie. Trwanie, stawanie się, pęd życiowy (elan vital) - na takich i im pokrewnych kategoriach oparł swoją witalistyczną metafizykę, która umożliwiła mu ujmowanie subiektywności w perspektywie kosmicznej⁵²³.

Stąd też – roztoczywszy przed młodym pacjentem intrygujące obrazy, autor nakazuje mu niezwłocznie wędrować dalej⁵²⁴. Chociaż młody bohater nie opuszcza jeszcze krainy tajemnic i światła, jego myśl zwraca się ku kolejnemu, frapującemu zjawisku:

Zdawało się też, że przy mocniejszym natężeniu wzroku można dojrzeć snujące się jak obłoki myśli w głowach i zmieniające barwy uczucia w sercach ludzkich. (s. 406)

Nowelista ziemskiemu przybyszowi pozwala przelotnie zasmakować kontaktu z jednym ze zmysłów, który na co dzień ludzie pragnęliby bezkarnie posiadać. Chodzi tu

⁵²² T. Żabski, dz. cyt., s. LIV.

⁵²³ M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene’a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3, s. 127.

⁵²⁴ Zob. B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 316.

mianowicie o nowy sposób zdobywania wiedzy o otoczeniu, jaki w codziennych realiach jest dla człowieka dostępny tylko bardzo rzadko i w niewielkim stopniu.

Jest to zmysł współodczuwania, który umożliwia bezbłędne rozróżnianie ludzkich uczuć oraz odczytywanie myśli. Oczywiście na ziemi jedyną formą tego rodzaju percepcji jest dobrze rozwinięta i wrażliwa intuicja, ale i ona dostarcza człowiekowi informacji niepewnych, częściowych, a nierzadko nawet mylnych.

Ale i ten obraz stanowi jedynie krótką chwilę w duchowej wędrówce studenta. W drodze po wykreowanych w noweli zaświatach Prus wiedzie swego bohatera ku tak bliskiej sobie dziedzinie – ku epizodowi związanemu z nowym obliczem języka:

Prócz tego każde drgnienie kamieni, szelest liści, powiew wiatru, nawet zmiana człowieczej fizjonomii ogłaszały się delikatnym szmerem, który środkował między melodią a mową, i albo coś sam od siebie tłumaczył i opowiadał słuchaczowi, albo z innymi głosami łączył się w jakąś obszerniejszą melodię czy rozleglejsze opowiadanie. Tym sposobem, nie przeszkadzając sobie, rozmawiały pojedyncze kwiatki i cały las, krople wody i ocean, ziarna piasku i niezmierne łańcuchy gór. Dla zbadania zaś tajemnic natury nie było potrzeba żadnych specjalnych metod, bo każda rzecz sama odsłaniała i opowiadała swoje tajniki zarówno malowniczym i dźwięcznym, jak prostym i jasnym językiem. (s. 406-407)

Twórca *Emancypantek* przede wszystkim uznaje język za podstawowy przejaw życia zbiorowości, które ma charakter wysoce zorganizowany – o wiele doskonalszy od ziemskiego. Tę nietypową wspólnotę językową Prus kształtuje niejako w intelektualnej, kontestacyjnej relacji do niezrozumienia, jakie pojawia się w trakcie budowy biblijnej Wieży Babel – ewidentnego świadectwa ludzkiej niezgody i pychy.

Warto także podkreślić, że pisarz do dwóch cech ludzkiej mowy przykłada wyjątkową, jednakową wagę. Pierwsza z nich to muzyczność czy dźwięczność, a druga to prostota i wyrazistość. Dzięki ich połączeniu Prusowski ideał języka może zostać osiągnięty – niemalże w pełni.

Należy bowiem dodać, że pisarz wskazuje jeszcze dwie właściwości specyficzne dla sposobu porozumiewania się istot w świecie innym niż ziemski. Pierwszy z jego nader interesujących wyznaczników tkwi w powszechności, a dokładniej – w dostępności formy wzajemnej komunikacji dla wszelkiego rodzaju istot zamieszkujących Prusowską nierealną krainę, a wśród nich: żywiołów, bytów wchodzących w skład materii nieożywionej, roślin,

zwierząt i ludzi. Konstatację niedopowiedzianą wprost przez autora może tu stanowić refleksja o tym, że ludzkość na ziemi zapewne nigdy nie będzie pragnęła ujednolicenia języka, ani też nie będzie potrafiła zgodnie tego osiągnąć: czy to na szczęście, czy – niestety.

Natomiast kolejny z aspektów, jakie warto wyodrębnić w Prusowskiej *lingua mundi*, polega na tym, że mowa, dialog czy opowiadanie każdej z istot w tej odmiennej rzeczywistości odznacza się symultanicznością, ale nie ingeruje ani w formę, ani w treść językowego przekazu wszystkich innych bytów. Narrator akcentuje więc fakt, że pojedyncze wypowiedzi współbrzmiały czy to z mową, czy to z historią opowiadaną – jednogłośnie, czyli wielogłośnie – przez ten dziwny świat, jaki na co dzień jest dla postronnych obserwatorów niedostępny⁵²⁵.

Dlatego bez wątpienia można stwierdzić, że widocznym rezultatem tak scharakteryzowanego, nierealistycznego czy idealnego języka może być jedynie harmonia wszelkich istot żyjących w tym świecie. Jej naturalną konsekwencją stanowi natomiast – w żadnej mierze nieograniczone osobnością myśli lub odmiennością języka – powszechne zrozumienie obok wzajemnej, mimowolnej samowiedzy.

Gdy brzydota staje się pięknem

W 1903 roku w *Literackich notatkach o kompozycji* – pośród różnorodnych schematów opracowywanych przez piszącego – można odnaleźć i ten, który podsumowuje Prusowskie rozmyślenia nad kulturą w ogólności. Lokują się one na pograniczu estetyki i etyki:

I. Usuwanie cierpień i niebezpieczeństw.

II. Gromadzenie rzeczy.

III. Grube przyjemności.

*IV. Piękno – Prawda*⁵²⁶.

Z tego fragmentu wyziera uderzająca prostota wyrazu. Ponadto są w nim obecne (dostrzegalne w obrębie notatkowego tekstu): pragnienie pisarza do porządkowania

⁵²⁵ Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008, s. 98.

⁵²⁶ B. Prus, dz. cyt., s. 642.

otaczającego świata, a obok niego diarystyczno-literackie dążenie do zrealizowania epikurejskiej maksymy *Carpe diem* rozumianej jako rozpaczliwa próba zatrzymania czasu lub przynajmniej zwolnienia jego biegu – choćby tylko dzięki monotonnemu skrzypieniu pióra zapisującego kolejne stronicie.

Prus czyni tak właśnie w *Śnie* – wcześniejszym o ponad dziesięć lat od wskazanego zapisu. W tym utworze czas płynie to szybciej, to wolniej. W ten sposób autor *Antka* w ramach małej prozy *sensu largo* transponuje jedno z inspirujących stwierdzeń Williama Jamesa:

Jedynym faktem, jaki pojawia się w naszym bezpośrednim doświadczeniu, jest to, co stosownie nazwano „teraźniejszością pozorną”, rodzaj siodła czasu, mającego pewną długość, na którym siedzimy i z którego spoglądamy na czas w dwóch kierunkach. Elementem składowym naszego spostrzegania czasu jest trwanie, mające [...] końce skierowane do tyłu i do przodu. [...]

*Nie jest tak, że odczuwamy najpierw jeden koniec, a dopiero po nim drugi i dzięki spostrzeganiu tego następstwa wnioskujemy, jaki jest między nimi przedział czasowy, lecz odczuwamy przedział czasowy jako całość, w której oba te końce są osadzone. Doświadczenie jest od samego początku zjawiskiem syntetycznym, nie prostym; i w spostrzeganiu zmysłowym jego elementy są nierozdzielne, aczkolwiek uwaga skierowana wstecz może z łatwością rozłożyć doświadczenie na części i odróżnić w nim początek od końca*⁵²⁷.

W podobnej mierze dzieje się tak w opowiadaniu o niezwyklej, mentalnej wędrówce młodego medyka, który doświadcza postrzeganych przez siebie obrazów wyłącznie w sposób syntetyczny, a dopiero po przebudzeniu i powrocie do rzeczywistości jest w stanie poddawać je intelektualnej analizie.

Jednak próżno byłoby sądzić, że Prus poprzestanie na deskrypcji rajskiej rzeczywistości, z której dla czytelników (ówczesnych i tych w przyszłości) niewiele by wynikało w aspekcie etycznym, estetycznym czy filozoficznym. Dlatego autor *Faraona* – jedynie w ramach epistemologicznego preludium – rozpoczyna niezwykle wyprawę swego bohatera od krainy idealnej, by potem doświadczyć go wrażeniami o głębszym wymiarze – szczególnie w odniesieniu do sfery moralno-filozoficznej.

⁵²⁷ W. James, dz. cyt., s. 236-237.

Pragnąc osiągnąć wydźwięk najbardziej poruszający, pisarz zdecydowanie przekreśla idealistyczny pejzaż mentalny przy pomocy jednego z najbardziej oczywistych środków artystycznych. Jest to zestawienie w formie kontrastu, dzięki któremu Prus w wyimaginowanej rzeczywistości świata pozaziemskiego ujawnia kanon zasad oparty na całkowitym zanegowaniu tego, co wydaje się bez skazy. Aksjologiczny prymat zyskuje natomiast obserwacja wszystkiego, co z pozoru nie jest godne poświęcenia ani chwili uwagi.

Warto w tym miejscu podkreślić, że powyższe stwierdzenie, mimo że tak ogólne, z powodzeniem można odnieść do bardzo wielu pisarskich, a co za tym idzie – fabularnych rozwiązań w twórczości autora *Katarynki*. Bez trudu można przecież wskazać wiele fragmentów, w których bynajmniej nie z natarczywym liryzmem Prus pochyla się nad ludzką niedolą widoczną w aspekcie choroby, ubóstwa, moralnego wykoślenia, sieroctwa czy samotności. Jednak nie czas i miejsce wymieniać wybitne efekty tych poczyną, gdyż bez wątpienia można by im poświęcić nie jedną interpretację czy nawet monografię.

Ale z pewnością warto zaakcentować fakt, że swoista pochwała brzydoty, jaką autor zamieszcza w *Śnie*, stanowi jeden z najdojrzalszych, świetnych przejawów realizacji tego rodzaju zainteresowań. Można więc stwierdzić, że Prusowska predylekcja spoglądania w literaturze na to, co często niedostrzegane, jest wyraźna, będąc jedną z charakterystycznych, znaczących cech jego twórczości.

Dlatego – wprowadzając bohatera w inny obszar zadziwiającej rzeczywistości, narrator mówi:

W tym osobliwym kraju, gdzie ludzie, zwierzęta, nawet rozbite cegły żyły, чуły i rozmawiały [...], ubogi student, przypatrując się uważniej, dostrzegł niespodziewane zjawisko.

Wszystko tam było piękne: mężczyźni, kobiety, rośliny i kamienie; ale najpiękniejsze było to, co w ziemskim życiu nazywa się ubogim i cierpiącym. Jedwabie, aksamity, perły i złoto wśród ogólnego przepychu wydawały się powszednimi i wyblakłymi; natomiast grube płótno, siermięgi, lipowe łapcie chłopów i łachmany nędzarzy miały w sobie coś oryginalnego, co zwracało uwagę. (s. 407)

Ten zwięzły opis można określić mianem literackiego rewersu rzeczywistości. Autor bowiem uwydatnia zaczerpnięte z ziemskiego świata negatywne zjawiska i przemianowuje je na treściowo tożsame, lecz opatrzone przeciwnym znakiem oceny moralnej – teraz już dodatnim.

Chociaż byłoby to nad wyraz interesujące, odbiorca niestety nie dowiaduje się niczego na temat przyczyn takiego stanu rzeczy, lecz musi po prostu przyjąć *a priori* niebywałe fakty oraz reguły zaskakujące odwrotnością, które obowiązują w tej nierealistycznej przestrzeni⁵²⁸. Zgodnie z życzeniem pisarza – podobnie postępuje bohater *Snu*. Śladem jego myśli podąża narrator:

Student nie pytał, skąd biorą się rzeczy foremne i ozdobne, bo na tym świecie wszystko było foremne, ozdobne i jaśniejące barwami; lecz w wysokim stopniu zajmowała go każda nieforemność, każde złamane istnienie. Było ono jakby księgą, w której zapisywały się ważne wypadki. (s. 408)

Trudno zaprzeczyć, że autor, opisując ten frapujący porządek rzeczywistości, uchyla się od szczegółowego wglębiania się w wątpliwości i pytania w zakresie jego ukształtowania lub na przykład genezy. W zamian na znaczeniu zyskują rozpoznania, jakie narrator prezentuje, stopniowo formułując zakamuflowaną diagnozę autorskiej współczesności.

I tak Prus konkluduje, że w wyobrażonej krainie – oprócz ludzi, co wydaje się naturalne – nawet rośliny i kamienie łączy nić porozumienia. W związku z tym uprawniony wydaje się domysł, że autor w tej idealistycznej koncepcji wszechzbiorowości zawarł przyganę wyrażoną w innych utworach *explicite*.

Mianowicie piętnuje ona nieumiejętność mówienia tak, aby inni słuchali i rozumieli, oraz słuchania w taki sposób, aby coś więcej poza wykonywaniem tej czynności wynikało dla innych w przyszłości. Krytyka ta skierowana jest oczywiście pod adresem społeczności Polaków końca dziewiętnastego wieku, która na co dzień mierzy się z tym wyzwaniem – niejednokrotnie bez jakiegokolwiek pozytywnego rezultatu. W efekcie powoduje to swary, podziały i oddalanie się ludzi od siebie w ramach zbiorowości okaleczonej brakiem wzajemnego zrozumienia.

Oprócz tego pisarz sięga również po argumenty przeciw bezrefleksyjnemu przepychowi i bogactwu. Niezwykle ciekawy jest Prusowski zabieg zastosowania metonimii ukierunkowanej na zmysł wzroku i dotyku, a odnoszącej się właśnie do wspomnianych pojęć. Tak więc w odwróconej hierarchii wartości nietypowego zaświata jedwab i aksamit w aspekcie haptycznym, a perły i złoto w odniesieniu do walorów wizualnych zostają rzeczywiście zdeprecjonowane.

⁵²⁸ Zob. P. Próchniak, Kamizelka. *Złamane istnienie (notatki)*, [w:] Bolesław Prus. *Pisarz nowoczesny*, pod red. J. Malika, Lublin 2009, s. 145-146.

W wyniku tego zalicza się je do zbioru rzeczy pospolitych, niegodnych uwagi, a ponadto – bezwartościowych. Wszystko to, wzięte razem – słusnie może zdumiewać racjonalnego czytelnika, który cenne materie zapewne skojarzy z unikalnymi doznaniem dotyku, a formowane przez jubilerów cuda natury powiąże z radością obserwowania ich blasku i gry kolorów.

W ten sposób autor otwiera przestrzeń dla nowych wartości, które natychmiast ukazują się przed oczyma wędrowca. W świecie wykreowanym przez nowelistę zmodyfikowaną, Platońską triadę superlatywów obok dobra dopełniają cierpienie i ubóstwo w swym turpistycznym *entourage'u*⁵²⁹.

Prus prezentuje więc swemu bohaterowi interesujący przykład zastosowania nowej stratyfikacji cnót, do którego składający wizytę w zaświatach odnosi się chętnie. I tak egzemplifikacją antyutylitarnej grupy społecznej pisarz czyni próżniaczą arystokrację. W zewnętrznym powabie jej kobiecych przedstawicielek widzi brzydotę, intelektualną nicość, duchową jałowość i zamieranie instynktów życiowych.

Ukazawszy dezaktualizację piękna jako wartości bezwzględnej, autor *Snu* jednak nie pozostawia studenta bez godnej rekompensaty tego braku:

Wpatrzywszy się bliżej, student poznał, że damy te nic nigdy nie robiły [...]. Ażeby nieco orzeźwić obumierającą myśl, nieszczęśliwe istoty skupiły się około starej śledziarki, która z litości pozwalała im patrzeć w okienko swego życia i stamtąd czerpać jakby oddech dla wiecznie konających piersi.

Historia śledziarki była bardzo prosta: dawała ona co tydzień, przez trzydzieści lat, po śledziu i po kawałku chleba biednemu człowiekowi, który w piątek z rana przechodził około jej beczki najwcześniej. (s. 409)

Urodzie kobiet, jaką akcentuje Prus, towarzyszy wewnętrzny rozkład. Gdy wysoko urodzone damy próbują go przezwyciężyć, ożywym źródłem okazuje się dobro. Mimo że przyglądającym się arystokratkom zostaje ono przedstawione jedynie w formie wizualnej, wywiera na nie bardzo znaczny wpływ. Istotne jest również to, że dobroczynność zaprezentowana w tym utworze nie jest bynajmniej płytka, fasadowa ani jałowa, co z kolei uderza między innymi w obrazach kwesty wielkanocnej w *Lalce* oraz małomiasteczkowego, iksinowskiego koncertu w *Emancypantkach*.

⁵²⁹ Zob. A. Martuszevska, *Doskonałość estetyczna w ujęciu Prusa*, [w:] tejsze, *Bolesława Prusa „Prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, s. 151-173.

W *Śnie* pisarz uwidacznia zbawienne oddziaływanie połączonych ubóstwa i dobra przy użyciu bardzo prostych środków. Historia Żydówki prezentowana bohaterkom przekonuje bowiem o tym, że miara dobroci tkwi w ludzkiej duszy i w pragnieniu ulżenia potrzebującemu człowiekowi. Autor zdecydowanie neguje mylny sąd o tym, że ten, kto wiele posiada, ten w sobie samym jak i w innych zdoła poruszyć najgłębsze pokłady dobra.

Dowodem na fałszywość tej tezy jest więc, wydawałoby się mało znaczące, lecz nader konsekwentne, długotrwałe pomaganie innym, jakie praktykuje uboga śledziarka. Jednak nowelista w interesujący sposób uwydatnia wymowę opowiadanej – codziennej, lecz niecodziennej – historii.

Handlarka udziela pomocy innym dzień w dzień, aż przez trzydzieści lat. Oprócz tego siłę przesłania wynikającego z takiej postawy można upatrywać także w wyjątkowo szerokim kręgu, jaki ta prawie niewidoczna dobroć zatacza, gdyż to wsparcie o symbolicznej wartości dociera rzeczywiście do wielu ludzi. Głęboki wymiar postępowania śledziarki twórca prezentuje, sięgając po przekonujące dowody na niebywałą skuteczność prozaicznego kawałka chleba i śledzia.

Co ciekawe, pojawiają się one w należącym do miłosiernej straganiarki *okienku życia* na kształt swego rodzaju filmu. Tak więc – aby przemówić do wyobraźni odbiorców pozaliterackich oraz do tych obecnych w fabule – prozatorski reżyser właśnie poprzez obrazy odwołuje się do percepcji wzrokowej zarówno studenta prowadzonego przez narratora, spragnionych życia arystokratek, jak i samego czytelnika:

Student spojrział w okienko jej życia i zobaczył jakby aleję ludzi rozmaitego wieku, siedzących, stojących albo leżących na chodniku, na śniegu, pod parkanem, na schodach, na rusztowaniu mularskim, a każdy jadł śledzia z chlebem i nad każdym widać było obrazy jego życia. Ten chciał się zabić z głodu, lecz obdarowany przez handlarkę nabrał ochoty do życia. Tamten miał kraść, lecz w porę dany posiłek uratował go od więzienia. Inny chciał porzucić drobne dzieci, inny zabić człowieka dla pieniędzy, lecz każdego zawrócił ze złej drogi mały śledzik i kromka chleba.

[...] Widział ich rodziny uratowane od niedoli, i ludzi, którzy mogli się stać ofiarami ich dzikości. [...]

Taki zaś między nimi panował ruch, że biedne salonowe damy, w których gasła dusza, popatrzywszy na ten kipiący obraz, ożywiały się, odzyskiwały niktą świadomość bytu, po to, niestety! ażeby jeszcze boleśniej czuć jego pustkę. (s. 409-410)

Tym samym Prus, umiejętnie podkreśliwszy głęboki sens choćby najmniejszych dobrych czynów, kończy podróż swego bohatera poznającego pozaziemskie krainy. Czyni to jednak dość oryginalnie. Nie ogranicza się bowiem wyłącznie do piętnowania ludzkiej obojętności. Natomiast moralizujący autor rozprawia się zdecydowanie z pychą, jaka niespodziewanie lęgnie się w duszy bohatera-observatora, chociaż przedtem jego udziałem było tak wiele w istocie pouczających, uwrażliwiających doświadczeń:

Tym sposobem ja — dodał — mogę pędzić tu bardzo przyjemne życie. Mam mundur dziurawy, żołądek o tyle pusty, że mógłby robić konkurencję okienku śledziarki, i w rezultacie nie zrobiłem nic tak złego, co by mi tu psuło humor... (s. 410)

Co istotne, to ostatnie słowa *everymana* stanowią mylną autodiagnozę jego mentalnej sytuacji. Bohater – oszołomiony zupełnie nowymi, nadnaturalnymi wrażeniami – zapomina o epizodzie, który nawet nie dotyczył człowieka, a jedynie – zwierzęcia. Nagle wytracony ze spokojnych rozmyślań – student boleśnie uświadamia sobie, że poprzedniego wieczoru skrzywdził psa, który w Ogrodzie Saskim zjadł jego ubogi posiłek.

Warto spostrzec, że żaloszny, psi lament jako objaw bólu po nazbyt surowej karze wymierzonej mu przez rozwścieczonego medyka pojawi się w noweli ponownie, stanowiąc swoiste *memento*. Pierwszy raz można go więc usłyszeć jeszcze w ziemskiej rzeczywistości, lecz kolejne dwa razy upomina bohatera podczas przechodzenia do kolejnej z krain w zaświatach.

Ten powtarzający się motyw pisarz kształtuje na podobieństwo wyrzutów sumienia, gdyż powraca on natrętnie i napawa studenta lękiem. Ponadto przeraźliwe wycie psa sprawia bohaterowi trudny do zniesienia, mentalny ból. Skowyt bezpańskiego psa przerywa niespieszne rozważania i niejako otrzeźwia wędrowca, kazać mu powracać na ziemię – do niezałatwionych do końca spraw.

Gdy mamy z nim do czynienia po raz trzeci (ostatni), psi skowyt istotnie wzywa bohatera do powrotu w rejony realistycznej rzeczywistości. Tymczasem Prus wprowadza młodego (choć mimowolnego) poszukiwacza doświadczeń w obręb eksploracji niemożliwych do przeżycia w ziemskich warunkach.

Pod światło empatii

W przeciwieństwie do postrzeganych uprzednio, nawarstwiających się, skomplikowanych obrazów percepcja zaświatów studenta napotyka z kolei trójczłonową wizualizację. Jej sedno stanowi pojęcie empatii, wokół której koncentrują się dwie pierwsze części, a podsumowuje je refleksja na temat uczuć w ogóle.

Trzeba przyznać, że – tworząc konturową, mentalną mapę zjawiska współodczuwania – pisarz przygląda się mu rzeczywiście dokładnie. Szuka więc jego źródeł, a także w swoisty sposób bada właściwości relacji międzyludzkich:

[Student - AW] [...] *spostrzegł, że z jego serca wysnuwa się tysiące promieni, jakby złotych nici, które biegły w stronę ziemi i czepiały się jedne grobu rodziców, inne domu, gdzie przepędził dzieciństwo, inne drzew, pod którymi biegał, kamieni, na których siadał zmęczony, krynicy, skąd pijał wodę. Jeszcze inne serdeczne promyki zahaczały o jego kolegów, o ulubione książki, o znajome panny, nawet o gazety [...].*

Były to wszystko przedmioty i ludzie, których kochał. Dzięki zaś promieniom czy nitkom, co połączyły go z nimi, jego własne życie w tej chwili spotężniało mu tysiąc razy. (s. 411)

Początkowo narrator prezentuje młodemu podopiecznemu wizualną reprezentację myśli i odczuć związanych z istotnymi dla niego ludźmi, przedmiotami i miejscami. Co ciekawe, moc i barwę danej relacji pisarz postanawia ująć, stosując analogię w formie wizualnego odniesienia do promieni czy świetlanych nici. Łączą one studenta z obiektami (początkowo tylko) pozytywnych, międzyludzkich interakcji, biegnąc od serca do konkretnego z nich.

Warto podkreślić, że znamienym przykładem idealistycznego myślenia autora *Katarynki* jest odnarratorska uwaga, dzięki której wiadomo, jak znacząco zmienia się życie wewnętrzne bohatera. Staje się ono głębsze i dojrzałe, a wszystko to może mieć miejsce zwłaszcza ze względu na duchową dynamikę empatii. Nie pozwala ona bowiem studentowi zamknąć się we własnym wnętrzu, lecz powoduje, że odczuwanie emocji i myśli innych sprawia mu twórczą satysfakcję, jakiej owoce pozostaną w duszy wędrowca nawet po opuszczeniu dziwnego, pozaziemskiego świata:

Czuł radość jednego z kolegów, który o tej porze dojeżdżał do domu na święta; drugiego [...]; śledził bieg myśli trzeciego, co grał w szachy, i czwartego, który uczył się na egzamin. Słodki smutek płynął mu do duszy od drzew pokrytych śniegiem [...]. (s. 411-412)

Zatem wskazany wyżej obraz stanowi odbicie empatii – jak nietrudno się domyśleć – zjawiska, które wszakże istnieje w świecie ziemskim w swej abstrakcyjnej formie, lecz w innej rzeczywistości zostaje uwidocznione o wiele wyraźniej. Warto zauważyć, że autor osiąga to przy pomocy wizualizacji, w której jednym ze składników czyni czytelną metaforę związaną z nicią jako emanacją łączności duchowej, a drugim – znaczenie jasnych i ciemnych barw – obok światłości i ciemności – postrzeganych jako symbole pozytywnego i negatywnego nacechowania w kontekście uczuć:

Ale między tysiącem złotych promieni, co przynosiły mu cudzą radość albo żal tkliwy, znalazło się kilkanaście nici czarnych, łączących go z nielubianymi ludźmi i rzeczami. Te zatruwały mu szczęście, bo czy cieszył się, czy smucił człowiek nie lubiany przez niego, czarna nić zawsze jednakowo targała mu serce jakimś ostrym i piekącym bólem.

— *Więc naprawdę miłość daje szczęście, a nienawiść cierpienie?... — mówił zadumany czując, że żadnej z tych złotych ani czarnych nici zerwać niepodobna. — [...] I byłoby faktem, że przez miłość i nienawiść współżyjemy z bliźnimi, którzy stają się jakby nierozdzielną częścią naszej duszy?... (s. 412)*

Tym sposobem pisarz doprowadza bohatera do momentu zwrotnego, kiedy jego uwagę zaczynają przyciągać konsekwencje wynikające z ludzkich antypatii i złości. Wprawdzie Prus sugeruje, że w sercu człowieka jest ich o wiele mniej niż relacji o wydźwięku pozytywnym, lecz mimo tego zdecydowanie podkreśla destrukcyjne znaczenie tych pierwszych. Daje się ono przecież dostrzec nawet w świetlanej wizji empatii, w obrębie której uczucia te – upostaciowane w formie czarnych nici – pełnią rolę antyidealistycznego rewersu ciężącego ku zrównoważeniu wydźwięku opisywanej reprezentacji.

Celne przedstawienie w *Śnie* awersji w formie czarnych nici oplątujących swą ofiarę z pewnością można utożsamić z rozumianymi szeroko negatywnymi zjawiskami i procesami niszczącymi ludzkie wnętrza, mimo że wywodzą się one właśnie z niego samego. Uchwyczone w takim kontekście budzą one nieodparte skojarzenie z jedną z najbardziej poruszających, symbolicznych scen w *Ziemi obiecanej* Władysława St. Reymonta⁵³⁰.

⁵³⁰ Zob. M. Popiel, *Wstęp*, [w:] Wł. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996, s. LXVIII.

Jej treść skondensowaną w tym epizodzie stanowi Reymontowska diagnoza wyrażona *implicite*, chociaż na przestrzeni powieści przewija się w dialogach i refleksjach bohaterów jako motyw nawracający. Co ciekawe, ta istotna scena pojawia się jeszcze w pierwszym tomie utworu, zamykając rozdział dwunasty, kiedy w fabule jeszcze wszystko może się wydarzyć i zmienić.

Warto podkreślić, że Reymont – odwrotnie niż Prus w wizualizacji empatii – miastomaszynę czyni podmiotem wampirycznej relacji, a jej obiektem zbiorowość mieszkańców Łodzi – uwięzionych w bezdusznym molochu i zniewolonych morderczym rytmem fabrycznej pracy:

— *A, niebieskie nitki ma dyrektor na ramionach i plecach, o! Zaczął z niego ściągać ruchem takim, jakby te nici były nieskończonej długości.*

Borowiecki przejrzał się w lustrze, ale nie zobaczył nic.

— *Wszyscy dzisiaj tak jakoś oplątani... — bełkotał Bum-Bum. — Ma pan jeszcze na plecach!*

I znowu snuł z niego te urojone jakieś nici, motał je w rękach, rzucał na podłogę i snuł dalej, poruszając się automatycznie, zapatrzonego wzrokiem, który nic nie widział, w te zwoje błękitnych włókien, jakimi był osnuty Borowiecki, który zniecierpliwiony zadzwonił na garsona wskazując głową Bum-Buma.

Garson ujął go pod ramię i odprowadził.

Bum-Bum nie stawiał oporu, szedł jak senny, tylko zaczął z niego zdejmować nici całymi garściami i rzucać na ziemię.

Na Borowieckim zrobiła ta scena tak przykre wrażenie, że z pośpiechem zjadł i wyniósł się [...].

Na rogu pasażu Meyera pod latarnią Borowiecki znowu spostrzegł Bum-Buma, szedł wolno i snuł dalej tę urojoną przędzę, snuł z latarni, z przechodniów, z domu; z powietrza łapał nad głową, bo mu się zdawało, że cała ulica jest zasnuta niby pajęczyną, więc ją rwał, ściągał i jakby się przedzierał przez nią.

— *Delirium tremens* — szepnął Karol z politowaniem i pojechał do domu [...] ⁵³¹.

Mimo że w tym krótkim fragmencie od dziwnego zachowania Bum-Buma Borowiecki za wszelką cenę próbuje się zdystansować, sytuacja mentalnego uwięzienia

⁵³¹ Wł. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996, s. 309-310.

dotycząca bohatera w wygłosie powieści stanie się jednak faktem. Toteż wobec takiego rozwiązania fabularnego ten epizod stanowiłby istotną groźbę, złowrogie ostrzeżenie czy wreszcie – samospełniającą się przepowiednię, a zarazem – zapowiedź losów wielu z bohaterów utworu.

Czy są to włókna błękitne oznaczające stopniową izolację u Reymonta, czy będą to czarne nici nienawiści w Prusowskim rewersie empatii, w obu przypadkach cechuje je interesująca właściwość. Jakkolwiek potrafią je dostrzec jedynie ludzie wybrani lub zdolni do tego w niezwyklej okolicznościach, są dla ogółu niewidoczne oraz można je określić mianem *de facto* niezniszczalnych.

Podsumowując fragment wędrówki studenta po obszarze empatii, nowelista nadaje rozmyśleniom bohatera podobny kierunek:

Miałyby mnie już na zawsze udręczać te czarne nici? [...] I rozum mówił mu, że na zawsze [...]. Jeżeli każdy przybór wód znaczy się na wybrzeżach, jeżeli każda epoka geologiczna zapisuje się nawet w skałach, dlaczego nie miałyby się gdzieś zapisywać fale ludzkich myśli i uczuć? Z czasem mogą je pokryć nowe warstwy, ale zatrzeć — nigdy!... (s. 412)

Zatem młody bohater staje się bogatszy o przestrożę, w myśl której każde z ludzkich uczuć ma nieocenioną wartość, pozytywne emocje obok negatywnych stanowią trwałą wspólnotę łączącą wszystkich ludzi, a na koniec – empatia jako owoc wrażliwości przyniesie radość, jeśli jest oddźwiękiem miłości, lecz przygniecie smutkiem i bólem, gdy odzwierciedla nienawiść.

Rzemiosło człowieczeństwa

Podczas gdy za pomocą percepcji *everyman* przemierza nowe obszary zaświatów, stopniowo czytelnik ma do czynienia z coraz bardziej zwartymi obrazami, które – w przeciwieństwie do swej kurczącej się objętości – przynoszą sukcesywnie pogłębiającą się treść. Tymczasem bohater przeżywający swój niezwyklej sen w *Śnie* wkracza w kolejny krąg wtajemniczenia w obrębie Prusowskiego zaświata.

Stąd też, najpierw przeszedłszy krainę piękną, potem ukrytej szpetoty, a w końcu zbadawszy pochodzenie i właściwości współodczuwania, Prusowski poszukiwacz doświadczeń otrzymuje poznawcze wyzwanie zupełnie innego rodzaju.

Autor bowiem kreuje wizję przypominającą swym ukształtowaniem opowieść o zaraniu, narodzinach czy stworzeniu istoty obdarzonej duszą. Można oczywiście dyskutować o jej mitycznych i biblijnych źródłach, lecz z pewnością są one tak dalece literacko przetworzone, że zdecydowanie wystarczy opatrzyć je określeniem etycznych.

Podobnie jak miało to miejsce w poprzednich, epistemologicznych epizodach, lekarz odgrywa tu rolę refleksyjnego obserwatora, który poszukuje odpowiedzi na dręczące go pytania. Ich przyczynę stanowią postrzegane w niesamowitym miejscu zaskakujące fenomeny, jakie są w stanie człowieka jednocześnie podbudować, zafascynować i śmiertelnie przerazić:

[...] w marzeniu jego [studenta] zaszła wielka zmiana: zamiast barwnej, jaśniejącej okolicy zobaczył ciemną kuźnię, w której pracowały dwie olbrzymie istoty nieokreślonej formy.

Jeden olbrzym dął miechem na ognisko, z którego wyskakiwały iskerki mniejsze od ziarna maku, a drugi chwycił iskry i zamykał je w granitowych kulach, dużych jak karmelicka bania. [...]

— Ja [...] spędzam tu nasiona dusz.

— A ja — dodał drugi — zamykam je w ciała ludzkie. (s. 412-413)

Obraz mrocznej kuźni z ogniskiem tryskającym co chwilę iskrami z pewnością nie imituje bezmiernego chaosu czasu Boskiego stwarzania, które dopiero starotestamentowy świat porządkuje i stratyfikuje. Daleko mu także do niezwykłej relacji, jaką Najwyższy tworzy z Adamem, gdy przekazuje mu część swą nadludzką energię, a którą Michał Anioł zwizualizował we fresku zdobiącym sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej.

Natomiast w odniesieniu do tego charakterystycznego passusu w noweli warto przywołać intertekstualne, młodopolskie nawiązanie w formie inicjalnego fragmentu *Kowala* Leopolda Staffa ze zbioru *Sny o potędze*:

*Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,
Które zaległy piersi mej głęb nieodgadłą,
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło. [...]*

*Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne*⁵³².

Tutaj również mówi się o pracy kowala stanowiącej metaforyczne dążenie podmiotu lirycznego do duchowego rozwoju. W wierszu jest ona jednak traktowana dopiero w formie imperatywu albo zadania naglącego do wcielenia w czyn. Groźne, wyzywające deklaracje osoby mówiącej wydają się być wyrazem woli mocy zaczerpniętej z filozofii Fryderyka Nietzschego, która predestynuje człowieka do mierzenia się z tego typu nadludzko ambitnymi, mentalnymi przedsięwzięciami.

Natomiast w noweli pragnienie przemiany duchowej pojawia się bez jakiegokolwiek konieczności odwoływania się do inspiracji filozoficznych⁵³³. Ponieważ straszdyło wykuwa cierpienie z każdej kamiennej bryły symbolizującej duszę, jedynie poprzez dokonanie tej czynności utwierdza ją ono na drodze do przyszłej ewolucji:

— [...] *Ośmielam się wątpić, ażeby takie marne nasienie przebiło taką tęgą doczesną powłokę. Przecież ta granitowa kula ma ze trzy łokcie średnicy; jakim więc sposobem drobne nasienie duszy może z niej wypuścić kielek?*

Teraz ubogi medyk zobaczył na progu kuźni trzecią, jeszcze poseępniejszą istotę, która wykonywała dziwną pracę. Brała ona granitowe kule z zamkniętymi wewnątrz iskierkami i strasznym stalowym kolcem, przy pomocy tysięcfuntowego młota, dziurawiła granit aż do środka. Za każdym uderzeniem granit jęczał i płakał krwawymi łzami. Ale wnet z jego wnętrza wydobywała się cieniutka łodyżka światła. (s. 413)

Wizję kuźni z pewnością więcej łączy z mitologicznymi czeluściami Hadesu jako krainy ciemności niż z płaszczyzną starotestamentową czy odniesieniami renesansowymi lub młodopolskimi. Ale poprzez obecność w *Śnie* motywu kamienia i duszy – okrutna praca

⁵³² L. Staff, *Kowal*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1985, s. 3.

⁵³³ Zob. O Nietzscheańskich wpływach w twórczości Prusa Pisze Maciej Gloger: M. Gloger, „Godny podziwu myśliciel i genialny wariat”. *Bolesława Prusa poznawanie Nietzschego*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 78-89.

straszydła wiąże się w pewien sposób z mitem o Deukalionie i Pyrrze oraz z przejmującą historią o skamieniałej Niobe⁵³⁴.

W tym miejscu nie sposób pominąć dość oczywistego kontekstu nowotestamentowego, gdyż to piekło stanowi najbardziej odpowiednie, najprostsze odwołanie. To ono jest właśnie rejonem ciemności i bólu, lecz od obrazu w *Śnie* piekielną rzeczywistość odróżnia immanentny brak światła oraz wieczna niemożność podążania dusz nawet ku najmniejszemu rozwojowi. Co istotne, cierpienie jest tutaj nigdy niekończącą się karą, więc stanowi przeciwieństwo czynnika przemieniającego ludzkie wnętrze w wysoko rozwiniętą psyche:

Wtedy olbrzym wysadzał kulę z kuźni na powietrze, tam lodyżka rosła i pokrywała się gałązkami (albo więdła), a olbrzym brał znowu kulę, znowu wbijał jej kolec aż do środka, znowu wydobywał nową lodyżkę światła, która wystawiona na powietrze znowu rosła.

I tak wciąż. [...]

— *Pomagam rozwijać się duszom [...].*

— *Aż granit skwierczy — rzekł student.* (s. 413)

Autor naucza więc adepta wiedzy o człowieku, prezentując mu ponownie wizualne odwzorowanie konkretnego stwierdzenia, lecz oprócz tego angażując go w sytuację dla niego mentalnie trudną. Stawia go bowiem w obliczu konieczności rozmowy z istotami o enigmatycznej formie, które w dodatku zajmują się czynnościami o początkowo niedookreślonym celu. Ponadto sam fakt zetknięcia się z cierpieniem nawet nie ludzkim, ale kamieni, z założenia nie jest dla studenta doświadczeniem do zniesienia łatwym. Wszystko to jednak służy dojrzewaniu bohatera, gdyż nagromadzenie coraz to nowych wydarzeń zmusza go do elastyczności, a zarazem skłania do mimowolnego poznawania metafizycznych tajemnic:

— *[...] spojrzij acan, co się robi z duszą...*

Medyk wyszedł przed kuźnię i patrzył na stosy brył granitowych. Każda z nich miała po dwie, po trzy, a czasem i po dwadzieścia świetlnych lodyżek, na które stąd i owąd dmuchały wiatry. Gdy wiał wiatr łagodny i spokojny, jak czysta radość ludzkiego serca, lodyżki pokrywały się mnóstwem gałązek i dokoła granitowej bryły tworzył się niby las światła. Lecz jeżeli zionął wiatr gwałtowny i palący, jak namiętność, niektóre gałązki, ba! nawet cały las duszy — usychał. [...]

⁵³⁴ Zob. B. Prus, *Wędrówka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1950, s. 115-116.

— [widmo z okrutnym kolcem - AW] *Ja jestem Cierpienie. Gdyby nie ja, dusze wasze zostałyby do końca świata ziarnami maku, które śpią w bryle materii...* (s. 413-414)

Zatem rola Cierpienia jako wartości według Prusa polega na realizowaniu względem ludzkich dusz swoistego rzemiosła człowieczeństwa⁵³⁵. Mimo że przynosi ono ze sobą – postrzegany często jako całkowicie irracjonalny – ból, pisarz widzi w nim głęboki, twórczy sens. Jednym z jego wyznaczników jest bowiem możliwość uświadamiania człowiekowi z jednej strony – niekoherencji jego „ja”, a z drugiej – osadzenia w tym, co nadmaterialne⁵³⁶. Stąd też pisarz w *Literackich notatkach o kompozycji* mówi:

*Procesy duchowe z pewnością opierają się na chemicznych i fizycznych, jak depesze telegraficzne na stosach, przyrządach zegarowych, kluczach, drutach... Ale jak w depeszy nie elektryczność stanowi rzecz główną, tylko: wyrazy i zdania, tak w zjawiskach psychicznych nie fosfor, nie nitki i komórki, lecz - świadomość i j a...*⁵³⁷

Mimo że słowa te Prus pisze kilkanaście lat później od powstania *Snu*, wyraźnie podkreśla, że – w dualistycznym świecie skrywającym pod pozorem materii metafizyczną głębię – jądra rzeczywistości należy poszukiwać w obrębie procesów psychicznych i duchowych. Toteż cierpienie stanowi wyraźny drogowskaz dla każdego, kto pragnie dojść do zaszczytnego miana Człowieka⁵³⁸. Pisarz, podając za przykład młodego bohatera noweli, uświadamia, jak trudna jest to droga, choć nie przebiega ona przez krainę literackich zaświatów, lecz draży niefikcyjną, codzienną rzeczywistość⁵³⁹.

W tym kontekście Janina Kulczycka-Saloni spostrzega w kreacjach bohaterów nowel jednostki, które są w pewien sposób naznaczone cierpieniem. Wówczas ich fabularne losy można by interpretować jako epizody opowiadanej przez pisarza historii o zmaganiu się człowieka z bólem, który przecież jest od jego egzystencji nieodłączny. Toteż badaczka stwierdza:

Rzeczywiście, żaden z bohaterów Prusa, ani Michałko, ani Antek, ani Kazio Leśniewski nie przeszli do historii, ale wszyscy razem tę historię tworzyli, tworzyli Społeczeństwo polskie drugiej połowy w. XIX. W tej olbrzymiej rzece Prus ukazał pojedyncze kropelki i ich

⁵³⁵ Tamże, s. 91-92.

⁵³⁶ Zob. J. Ochorowicz, dz. cyt., s. 41.

⁵³⁷ B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010, s. 310.

⁵³⁸ Zob. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956, s. 44.

⁵³⁹ Zob. B. Prus, dz. cyt., s. 47.

*indywidualne ludzkie oblicza. Ludzie, którzy wchodzą do historii tylko jako jedynki tworzące wielkie liczby w statystykach ludnościowych, weszli do historii — jako ludzie, reprezentujący przede wszystkim bezmiar cierpienia i bólu*⁵⁴⁰.

Dlatego – w nawiązaniu do uniwersalnej tematyki i refleksyjnego charakteru *Snu* – bez wątpienia można przyjąć, że utwór ten pod względem genologicznym zbliża się między innymi do paraboli. Pisze o tym Tadeusz Żabski:

*Utwory paraboliczne pisywali chętnie romantycy (Mickiewicz, Słowacki, Norwid), a z pisarzy epoki pozytywizmu Sienkiewicz i Świętochowski. Do Prusowskich nowel z tego gatunku należą: Sen Jakuba, Wigilia, Nowy Rok, Nawrócony, Dziwna historia, Z legend dawnego Egiptu, Z żywotów świętych, Sen, Widzenie, Widziadła, Zemsta; w większości z nich wykorzystywany jest motyw snu*⁵⁴¹.

Biorąc pod uwagę powyższy kontekst genologiczny, nie dziwi fakt, że w tej małej narracji bez trudu można się doszukać tak wielu nawiązań do aksjologii z jej przestrzenią pytań i odpowiedzi, jakie wciąż się nawarstwiają i multiplikują. Wiadomo jednak, że nadrzędną wartość według pisarza stanowi ich poznawanie oraz podjęcie nad nimi refleksji. Konstrukcja oniryczna umożliwiała jak najpełniejszą realizację tego zadania, które Prus postawił przed sobą, lecz również przed każdym z czytelników.

Rzeczywistość olbrzyma – rzeczywistość karłów

W podsumowaniu *Snu*, które obejmuje w fabule przestrzeń od ostatniego z obrazów w wizualnej panoramie aż do nagłego wybudzenia się bohatera z widzeń albo marzeń, przedmiotem Prusowskiej eksploracji staje się rzeczywistość sama w sobie. Co ciekawe, jednocześnie traci ona swą oczywistość na rzecz nowych form cechujących się już relatywizmem, które domagają się swego zdefiniowania⁵⁴².

Aneta Mazur prezentuje własną ocenę nowatorstwa genologicznego *Snu*, postrzegając niezbywalne walory tego opowiadania przez pryzmat przekroczenia realizmu, w którym badaczka upatruje znaczące, pisarskie osiągnięcie nowelisty:

⁵⁴⁰ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 18.

⁵⁴¹ T. Żabski, dz. cyt., s. LII.

⁵⁴² Zob. E. Minkowski, *Przestrzeń pierwotna*, przeł. M. Polak, „Kronos” 2010, nr 3, s. 106-107.

Twórcze zetknięcie dwóch przeciwstawnych żywiołów [realizmu i alegorii - AW] nastąpiło w noweli Sen Bolesława Prusa, gdzie zarówno pierwiastek alegoryczny, jak i realistyczny, osiągnęły swego rodzaju apogeum. Przejaskrawienie dało w rezultacie nową jakość, bliską pod wieloma względami materii marzenia sennego. Bohater — podmiot snu — wędruje po zaświatach, odkrywając, podobnie jak biblijny Daniel, symbolicznie upostaciowane prawdy filozoficzne⁵⁴³.

Sukcesywnie zmierzając do końca wędrówki w *Śnie*, narrator otwiera więc przed studentem ostatnią z krain. Z pozoru może ona sprawiać wrażenie w pewien sposób bliskiej adeptowi medycyny jako nauki racjonalnej, gdyż jedno z głównych, poznawanych w niej pojęć stanowi wiedza. Zatem w trakcie przyglądania się obrazom i wizualizacjom bohater terminujący w zakresie sztuki lekarskiej rozpaczliwie próbuje posługiwać się rozumem.

Stąd też fragmenty wplecione pomiędzy kolejne, irracjonalne czy oniryczne epizody świadczą o usilnych staraniach studenta, by obserwowanym przez siebie niesłychanym zjawiskom dać racjonalny odpór. Dlatego albo próbuje je zrozumieć, tłumacząc je sobie w jakiejś mierze, albo dąży do zredukowania ich znaczenia⁵⁴⁴.

W tym miejscu warto przytoczyć istotny dla uwidocznienia postawy studenta – jego racjonalny, szczególnie obszerny wywód, jaki Prus sytuje między wizytą w kuźni a wizją rzeczywistości jako olbrzyma:

— Oj!... muszę mieć diabelną gorączkę — myślał student, pędem uciekając od kuźni.

Ten stan zaniepokoił go, więc rzekł:

— Spróbujmy rozumować trzeźwo, wedle wskazówek anatomii, fizjologii, farmakologii i akuszerii. Ponieważ mój mózg funkcjonuje nieprawidłowo, więc majaczy mi się, że nawet cierpienia mają swój cel, że powodują rozwój ludzkiego ducha. Gdybym zaś sądził rzeczy naukowo [...], rozumiałbym, że nie tylko w cierpieniu, ale nawet w całej naturze nie ma celu. Dowodzi przecież tego w sposób niezbity [...] ludzkie ucho zewnętrzne, które jest organem bezcelowym, ponieważ nie możemy się nim oganiać nawet przeciw muchom, jak to robią, dajmy na to, krowy. Dalej... ponieważ jestem chory, więc marzy mi się, że nasze ziemskie życie przygotowuje duszę ludzką do życia wyższego, jak gimnazjum do uniwersytetu. Gdybym zaś

⁵⁴³ A. Mazur, dz. cyt., s. 32.

⁵⁴⁴ Tę myśl rozszerza Bożena Tokarz w: B. Tokarz, *Między linearnością myśli a zjawiskowością obrazu*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 464-477.

był zdrow na ciele i umyśle, wierzyłbym z filozofem Hartmannem, że cały świat żyjący dąży do tego, ażeby unicestwić bezświadomy absolut [...].

Skończywszy rozumowanie ubogi medyk zawołał z radością:

— *Widzę, chwała Bogu, że moja gorączka nie musi być zbyt wielką, jeżeli nie przeszkadza mi myśleć ściśle i zgodnie z najnowszymi rezultatami filozofii.* (s. 415)

Co ciekawe, mimo osiągniętych przez bohatera sukcesów w racjonalnym myśleniu w toku opowieści konsekwentnie podąża on szlakiem pozarozumowych meandrów implikowanych przez następujące po sobie wizualno-literackie odsłony. Wreszcie autor po raz ostatni konfrontuje bohatera noweli z rzeczywiście zaskakującym, całkowicie fantastycznym pejzażem. Tym razem jego prezentacja mogłaby z powodzeniem antycypować pojawienie się na przykład wątków eschatologicznych przywodzących na myśl obraz sądu ostatecznego, nawiązań apokaliptycznych *sensu stricto* lub uprzednio przywoływanych wprost odniesień biblijnych:

Wtem spostrzegł, że stoi na niezmiernej płaszczyźnie białych, wełniastych obłoków, na środku której wznosił się przepiękny posąg jakiejś osoby, większy od najwyższych gór ziemskich. Osoba ta miała błękitną szatę w mnóstwie fałdów sięgających aż do stóp, ręce skrzyżowane na piersiach i twarz głęboko zamyśloną. Fałdy jej sukni wyglądały jak pasma wzgórz oddzielonych głębokimi przepaściami: po tych zaś wzniesieniach i zagłębieniach uwijały się istoty wielkości mrówek, nadzwyczajnie podobne do ludzi w uczonych biretach i togach.

Ubogi student od razu pojął, że olbrzymia ta osoba jest obrazem Rzeczywistości i że łąjące po niej mrówki usiłują za pomocą lunet, cyrklów, kątomiarów i odczynników chemicznych zbadać prawdziwy kształt owego posągu. (s. 414-415)

Znalazłszy się w otoczeniu wieloznacznym, pełnym metafor, a przez to zdumiewającym nawet w porównaniu do przestrzeni snu czy obszaru metafizyki, student nie pozostaje obojętny wobec stawianych przed nim intelektualnych wyzwań. Przygląda się więc różnorodnym podejściom do istoty samej rzeczywistości. Jednocześnie, w trakcie swych obserwacji, napotyka wielorakie przekonania w zakresie możliwości lub niepodobieństwa jej poznania. Z kolei pociąga to za sobą trudną do jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestię granic wiedzy i jej przydatności w ogóle. Bohater jednak wytrwale chłonie niezwykle wrażenia, nie

pozwała się zaskoczyć nowym sytuacjom, a wszelkie zadania rozwiązuje jak zdolny uczeń, który przeżył wiele doświadczeń prowadzących go do stanu dojrzałości.

Nader interesujący wydaje się autorski zabieg obdarzenia przyszłego lekarza wyjątkową orientacją w gąszczu znaczeń, jakie ewokują zupełnie nowe dla niego, nierealne światy. Stąd też w tak ważnym momencie fabuły pisarz nie odmawia studentowi domyślności. Dlatego odnarratorskie określenia świadczą o błyskotliwej reakcji *Everymana* na widok obrazu olbrzymiej postaci ubranej w błękitne szaty. Dosłownie i w przenośni próbuje nią zawładnąć ruchliwa, mrówcza społeczność. Medyk rozpoznaje więc ukryte znaczenie metaforycznego giganta natychmiast oraz bezbłędnie identyfikuje cel krzątający mrówczego drobiazgu. A wszystko to jedynie na podstawie wypowiedzi i zachowania owadziej społeczności zamieszkującej niewielki obszar ukryty w fałdach błękitnych szat olbrzyma, którego strój i ogrom stanowią metonimię rzeczywistości.

W tym kontekście trudno znów nie nadmienić o *filozofii szaty* Thomasa Carlyle'a, która w całokształcie ewokowanych znaczeń wszak jest tak bliska Prusowskiej metaforze tego, co materialne⁵⁴⁵. Tę zastanawiającą, światopoglądową zbieżność można dostrzec między innymi wtedy, gdy myśliciel stwierdza:

„Wszystkie rzeczy widome są godłami; cokolwiek widzisz, nie znajduje się na swym miejscu samopas [...] Materia istnieje tylko duchowo, gwoli uprzytomnienia jakiejś Idei i wcielenia jej. Stąd też pochodzi, że tak podła w naszym mniemaniu Odzież posiada niewysłowione znaczenie. Szaty, począwszy od Płaszcz Królewskiego i schodząc na dół, są emblematami nie tylko samego Braku, lecz też i licznych, przebiegłych Zwycięstw nad Brakiem. Z drugiej strony są wszystkie rzeczy Emblematyczne, mówiąc dokładnie, tylko Odzież, utkaną w myśli lub w dłoni. Nawet Wyobrażenia widzi się zmuszoną więc sobie Szaty, widome Ciała, w których się objawiają niewidome bez nich utwory i natchnienia naszego rozumu, jak Duchy, oraz stają się pierwszy raz wszechpotężnymi - stają się niemi tym prędszej, jeśli Ręka także popiera Wyobrażnię, jak to często widzimy i (za pomocą wełnianej Odzieży lub innych środków) objawia te utwory nawet oku zewnętrznemu⁵⁴⁶.

Dlatego szczególnie istotny jest również fakt, że podczas przyglądania się olbrzymowi i mrówkom autor *Faraona* pozwala studentowi zetknąć się z obszarem wysoce odpowiednim

⁵⁴⁵ Zob. M. Gloger, *Idealizm w Lalce, czyli Prus i Carlyle*, [w:] *Świat Lalki. 15 studiów*, pod red. J. Malika, Lublin 2005, s. 41-70.

⁵⁴⁶ T. Carlyle, dz. cyt., s. 98.

do badania przy użyciu metapoznania. Z kolei próba refleksji właśnie nad poznaniem umożliwia studentowi odczucie oddziaływania metanauki, która nie zaistniałaby bez owej dziwnej metarzeczywistości.

Chociaż – ujęte łącznie – pojęcia te wydają się zawile i trudne do wyjaśnienia, dotyczą one również form realności, jakie istoty zamieszkujące tajemniczy region z wielką determinacją usiłują zbadać, aczkolwiek niezmiennie bez znaczącego sukcesu:

Widoczne było, że mrówki pracują usilnie i ze znajomością rzeczy. [...]

Na nieszczęście, posąg był miliard miliardów razy większy od nich, skutkiem czego żaden badacz nie tylko nie mógł wzrokiem ogarnąć całości, ale nawet jakiejś większej części. Mierzyli więc po omacku, z wielkim trudem i bardzo powoli, tak że nad poznaniem jednej fałdy pracowało kilkanaście pokoleń, myląc się i kłócąc między sobą. [...]

Dla pojęcia formy Rzeczywistości należało zbadać kilkaset poziomych i pionowych przekrojów, których obwody tworzyły linię długą na paręset wiorst. Tymczasem badano ledwie kilkanaście przekrojów i to w niższych częściach posągu, zrobiono zaś kilkanaście metrów.

Mimo to rozprawiano o całości, którą jedni uważali za figurę prawidłową i celową, inni za martwą i bezładną kupę wypadków [...]. (s. 415-416)

Oprócz widzialnej powierzchni krainy ulokowanej na ciele olbrzyma (czy materialnej, tego nie wiadomo, gdyż jest to wszak świat doznawany przez studenta we śnie), oczom czytelnika narrator ukazuje życie wewnętrzne karlej społeczności. Częścią tej zbiorowości, którą autor w deskrypcji zdecydowanie faworyzuje, są mrówki-naukowcy.

Tę społeczność wyłącznie po to nazywam „karłą”, aby podkreślić niepozorny rozmiar fizyczny jej członków, który wyraźnie kontrastuje z wyjątkowymi kompetencjami intelektualnymi, o jakich bezsprzecznie świadczą stawiane przez nich totalne hipotezy badawcze. Z kolei bardzo szczupły obszar krainy mrówek razi groteskową dysproporcją w zetknięciu z ogromem cielesnej potęgi tajemniczej istoty, dzięki której łasce lub niełasce nietypowa zbiorowość w ogóle ma szansę egzystować.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na znamioną dla pisarza predylekcję do tworzenia wiele mówiących, kongenialnych uogólnień. Jedno z nich stanowi fragment *Wędrówki po ziemi i niebie*, który doskonale wpisuje się w rozważania wiedzione przez autora w *Śnie*⁵⁴⁷. Prus umieszcza ten passus na początku swej relacji z podróży do Mławy. Sprawia

⁵⁴⁷ B. Prus, dz. cyt., s. 87-119.

on wrażenie bynajmniej niezwiązanego z następującą po nim deskrypcją wydarzeń skoncentrowanych wokół znamienego dnia 19 sierpnia 1887 roku:

[...] spacerujący tłum był oświetlony aż trzema sposobami.

Pierwsza grupa, to jest ci [...] naprzeciw latarni, byli tak wybornie oświetleni, że mogliśmy odróżnić najdrobniejsze rysy ich twarzy. Stali oni dalej od latarni niż my, my więc chcąc ich zobaczyć, odwracaliśmy się tyłem do światła, które też nas nie raziło w oczy. Byli oni tak pełni jasności, że gdyby latarnia nazywała się słońcem, my ziemią, a ci państwo naszymi księżycami, powiedzielibyśmy o nich, że „świecą w pełni”.

Druga grupa, stojąca pod samą latarnią pomimo bliskości światła, była dla nas niewidzialną; chcąc bowiem ją zobaczyć, musieliśmy spoglądać w kierunku elektrycznych blasków, które nas oślepiały.

Ci państwo przedstawiali nam księżyc „w nowiu”.

Byli wreszcie i tacy, którzy przechodzili obok nas w jedną i drugą stronę. Na tych patrzyliśmy z boku i widzieliśmy, że mają jedną połowę ciała oświetloną, a drugą ciemną, zupełnie jak księżyc „w kwadrze”⁵⁴⁸.

Ten obraz z powodzeniem można odnieść do eksploracji badawczych, jakich podmiotem i świadkiem staje się główny bohater *Snu*. W tej generalizacji student odgrywałby wówczas rolę oglądającego rzeczywistość z rozmaitych perspektyw oraz doświadczającego różnych sposobów jej poznawania, przez co można by go utożsamić z dwoma przyjaciółmi przyglądającymi się niesamowitym odbiciom światła w *Wędrówce po ziemi i niebie*⁵⁴⁹.

Tymczasem w *Śnie* karły-uczeni wiodący prym w zbiorowości przyciągają uwagę bohatera i czytelnika swym charakterystycznym wyglądem zewnętrznym, dzięki czemu łądzą szczególnym podobieństwem do swych ludzkich odpowiedników na ziemi. Jednak nie tylko ubiór zbliża obie te grupy do siebie, gdyż ich przedstawiciele niejednokrotnie bywają bez reszty pochłonięci abstrakcyjnymi dysputami, w trakcie których uważają zawsze, że mają rację i roszczą sobie prawo do orzekania o całokształcie natury, bytu czy jakiegokolwiek innego przedmiotu rozważań.

Warto zaakcentować, że spór rozgorzały wśród mrówczych mędrców Prus redukuje do kontrastowego zestawienia przekonań o tym, czym *sensu largo* jest rzeczywistość – owoc

⁵⁴⁸ Tamże, s. 87.

⁵⁴⁹ Zob. B. Bobrowska, *Werki, czyli o „reporteryi transcendentalnej” (dwa felietony wyjazdowe Prusa i Konopnickiej)*, [w:] tejże, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004, s. 135-156.

powszechnych dociekań w owej niezwyklej krainie przypominającej nieco świat Liliputów z powieści Jonatana Swifta. Tak więc spór o to, czy rzeczywistość jest domeną wszechobecnego chaosu i przypadkowości, czy też stanowi uporządkowany, harmonijny, celowy zbiór zjawisk – zarówno w filozofii, jak i potocznie – bynajmniej nie obiecuje nieodległego rozstrzygnięcia.

Bez względu na to – pisarz, pozwalając mrówkom sformułować dwa wzajemnie sprzeczne przekonania w kwestii realiów, ukazuje trzech reprezentantów karlich badaczy. W odniesieniu do rzeczywistości każdy z nich wywodzi swą tezę badawczą ze zbioru diametralnie różnych przesłanek:

— *Mam lunetę — wołał jeden — tak potężną, że widzę przez nią aż koniec mego nosa, lecz nie dojrzałem myśli w naturze. [...] Ale ja jeszcze w moim dystylatorze uniwersalnym zrobię sztucznego człowieka...*

— *Co tam luneta! — odparł drugi. — Ale ja zbadałem kilkanaście nagniotków wielkich ludzi i wcale nie znalazłem duszy.*

— *A ja nawet życia nie widzę w naturze — dodał trzeci — choć zrobiłem sztuczny mocz, nie różniący się ciężarem, kolorem, zapachem ani smakiem...* (s. 416)

Uznając egzemplifikację w formie rzeczywistości olbrzyma i karłów za wartościową, autor nadaje jej rys pewnego podobieństwa do realności dostępnej człowiekowi. Z kolei pracując na materiale fikcyjnym, Prus skwapliwie wykorzystuje pojawiającą się w tym momencie sposobność, by w ramach fabuły *Snu* skierować ostrze metafory w stronę ważkich kwestii ogólnych, jakie uznaje za niekorzystne dla ludzkości.

Wśród nich z pewnością znalazłaby się tendencja człowieka ucywilizowanego końca dziewiętnastego wieku do antropocentryzmu we wszelkich dziedzinach wiedzy, skłonność do traktowania wielu pojęć czy odkryć naukowych jako niepodważalnych aksjomatów, bezkrytyczne wyciąganie wniosków względem części, jak gdyby była to całość, a także rozpowszechniona przypadłość rozprawiania w środowiskach naukowych na temat sądów o danej rzeczy, a nie faktów.

Dlatego też z pełnym przekonaniem można tu rozszerzyć krytyczne rozumowanie Prusa na poczynania człowieka w ogólności, ponieważ *Sen* bez wątpienia wpisuje się w krąg nowel o wymiarze uniwersalnym. Pisarz umieszcza ją także poza konwencjonalnymi ramami

realistycznego zwierciadła rzeczywistości, dzięki czemu swobodnie może operować metafizyczną perspektywą⁵⁵⁰.

Ale student, obserwując zamęt wśród mrówczych badaczy, czuje się duchowo o wiele wyższy od nich. Dlatego konkluduje:

— *Oczywiście jestem najdoskonalszy z ludzi, bo dokładnie zrozumiałem to, czego nie mogą pojąć najmędrsi. Rzeczywistość nie jest chaosem, ale całością, nie tylko prawidłową, lecz i piękną, ja zaś...* (s. 417)

Interpretując jedno z najważniejszych stwierdzeń w utworze, Tadeusz Żabski mówi:

*Wprawdzie „żywe kamienie” w Śnie każe Prus traktować jako wytwór niekontrolowanej halucynacji rozgorączkowanego studenta, ale pod koniec noweli, w epizodzie z olbrzymim posągiem będącym obrazem Rzeczywistości [...] niedającej się całej armii uczonych poznać do końca — dopuszcza możliwość wyjścia w jej poznaniu poza kanony klasycznego scjentyzmu*⁵⁵¹.

Z drugiej strony ta nagle urwana deklaracja jawnie świadczy o braku pokory medyka i niespodziewanie kończy jego fabularną, niebywałą podróż. W trakcie tej nadnaturalnej wędrówki poza trzema wymiarami materii młody człowiek przechodzi proces dojrzewania. Mimo że wskazane wyżej, bezzasadne świadectwo samodoskonałości, jakie wygłasza student, mogłoby skłaniać do powątpiewania w jego pozytywne skutki, w puencie utworu nowelista rzeczywiście podkreśla mentalny rozwój bohatera.

Konkluzja zamykająca *Sen* bynajmniej nie dziwi w odniesieniu do całokształtu twórczości Bolesława Prusa, a z obszarem nowelistyki jest spójna w stopniu wyjątkowym. Postulaty ujęte w zakończeniu nie zdumiewają nowością, stanowią jednak zwarty wykład charakterystycznej, Prusowskiej filozofii życia:

Gdy zaś przyszedł do zdrowia, nie tylko nie narzekał na swoją biedę, ale owszem cieszył się z niej. A ile razy spotkała go ciężka zgryzota, przypominał sobie promienie światła wytryskujące z granitowej bryły pod ciosami Cierpienia i mówił, że w takiej chwili dusza mu się rozrasta. (s. 418)

Warto podkreślić, że zakończenie utworu ewokuje skojarzenie szczególnego rodzaju. Chociaż do fabuły opowiadania nie da się go zastosować wprost, jest ono cenne i wnosi wiele do myślenia o Prusowskim *Śnie*. Tadeusz Żabski kreśli je subtelnie, mówiąc:

⁵⁵⁰ Taż, *Sen* – „o okropnym głosie wołającym”, [w:] *też*, *Male narracje Prusa*, Gdańsk 2004, s. 288-290.

⁵⁵¹ T. Żabski, dz. cyt., s. LIV-LV.

Mimo woli przychodzi na myśl „przebóstwienie” u Dostojewskiego, dokonujące się właśnie poprzez cierpienie i pokorę. Czy można tu jednak mówić o jakimś zapożyczeniu myśli? Raczej nie wprost: pod koniec XIX wieku szukano na różne sposoby przeciwwagi dla nastrojów pesymistycznych, wywołanych przez filozofię Artura Schopenhauera i jego następcy Eduarda Hartmanna, wspomnianego ironicznie w omawianej noweli⁵⁵².

Tak czy inaczej – stwierdzenie narratora zamykające narrację w kontekście wymowy utworu ma znaczenie drugorzędne. Sen śniony przez studenta, jaki pisarz ukazuje w opowiadaniu, stanowi jedynie powierzchniowy tok w werbalnej konstrukcji. Dlatego można go uznać dopiero za pierwszą z warstw narracyjnego palimpsestu noweli. Rzeczywiście sedno rozważań warto bowiem upatrywać gdzie indziej. Tkwi ono w specyficznej, Prusowskiej wędrówce po obrzeżach realizmu, któremu na potrzeby tego opowiadania nadałabym miano „płynnego”. Umotywowanie takiego dookreślenia widzę w nietypowym wypełnieniu przestrzeni pomiędzy fragmentem otwierającym i zamykającym utwór.

Z pewnością nie jest to już *stricte* realistyczne spojrzenie autora na świat, ponieważ wykreowana przez niego rzeczywistość niejako zostaje uchwycona w swoistej luce między światem materialnym a określonymi formami rzeczywistości metafizycznej. Wątek ten doskonale podsumowują słowa profesora Dębickiego z *Emancypantek*. On również przygląda się ludzkiej percepcji uparcie oscylującej między niepewnością a wątpliwością. Dlatego powiedziałby (i w rzeczywistości lektury przecież za każdym razem mówi):

Mówimy zwykle w ten sposób: „Ogień parzy — kamień jest ciężki — dwa a dwa jest cztery — słońce jest odległe od ziemi o dwadzieścia jeden milionów mil jeograficznych.” Tymczasem są to skrócone formy mówienia; dokładnie bowiem należałoby mówić: „Ja czuję, że ogień parzy — ja czuję, że kamień jest ciężki — ja ciągle doświadczam, że dwa a dwa jest cztery — ja, na podstawie spostrzeżeń, czyli zmysłowych czuć, wywnioskowałem, że słońce jest od nas odległe na dwadzieścia jeden milionów mil...”

Różnica tych dwu form mówienia jest ogromna. Człowiek bowiem [...], mówiąc krótko: „kamień jest ciężki”, wyobraża sobie, że głosi jakąś prawdę bezwarunkową, która istnieje poza nim. Lecz gdy powiemy: „Ja czuję, że kamień jest ciężki”, rozumiemy w tej samej chwili, że dla naszej wiedzy ciężkość kamienia nie jest żadnym objawieniem, ale tylko: sformułowaniem stanu naszego uczucia.

⁵⁵² Tamże, s. LV.

Otóż wszystkie nasze sądy o świecie zewnętrznym [...] opierają się na tych zasadniczych faktach, że „ja coś czuję, ja coś wiem i ja w coś wierzę”. Czy świat realny naprawdę istnieje? i czy on wygląda tak, jak my go widzimy? czyli też cała natura jest złudzeniem naszych zmysłów, niknącym obrazem, który trwa dopóty, dopóki żyjemy sami? tego nie jesteśmy pewni⁵⁵³.

Tę znamioną niedookreśloność czy nieoznaczalność pisarz jest w stanie osiągnąć, posługując się epizodami jakby pozarealistycznymi, pozamaterialnymi czy w pewnym sensie fantastycznymi. Przekraczają one realizm *sensu stricto*, konstytuując jego płynną formę – postać *sensu largo*. Uwydatnieniu specyfiki wspomnianych fragmentów sprzyja zastosowanie w noweli kompozycji klamrowej, którą stanowią początek i zakończenie *Snu* – klasyczne w swym ukształtowaniu realistycznym.

Akcja utworu rozpoczyna się bowiem od introdukcji odwołującej się do świata przedstawionego materialnej rzeczywistości, jaką reprezentuje zaśniewiona Warszawa. Natomiast kończy się powrotem bohatera z rejonów niezwyklej pejzaży wyobraźni do szpitalnych realiów – także ulokowanych w perspektywie *stricte* realistycznej. Co ciekawe, podobne doznanie opisuje Eugene Minkowski, akcentując jego uderzającą nagłość. Odnosi się do niego z nieco mniej doniosłego punktu widzenia. Filozof umieszcza je bowiem w kontekście wymownego momentu rozstania z bliską osobą, która odjechała właśnie pociągiem. Mimo tych różnic deskrypcja ta doskonale oddaje atmosferę i wymowę tożsamego doświadczenia bohatera *Snu*. Podmiot – pogrążony w niezwyklej, wizyjnym letargu u Prusa, a u Minkowskiego w myślach i tęsknocie – zostaje więc niespodzianie wyrwany z odmetów mentalnej rzeczywistości, by znaleźć się w tej realnej:

I wreszcie, kiedy uwagi przechodnia przywołują mnie do rzeczywistości, tym, co odpowiada im z mojej strony, nie jest wysilek uwagi, lecz jakby natychmiastowy powrót z dalekiej podróży, jakby jakaś błyskawicznie dokonująca się korekta, która sprawia, że odnajduję się tu, gdzie jestem, i wchodzę w kontakt z fragmentem rzeczywistości ześrodkowanym we mnie - tutaj-teraz. Z tej perspektywy „bycie tutaj” nie jawi mi się wcale jako centralny punkt mojego życia, w stosunku do którego „bycie gdzie indziej” byłoby tylko pewnym niedostatkiem, lecz jedynie jako jeden spośród wielu poszczególnych sposobów bycia,

⁵⁵³ B. Prus, *Emancypantki*, t. 2 (t. 3 i 4), Warszawa 1973, s. 441.

*czyli jawi mi się ono w tym względzie dokładnie tak jak „bycie gdzie indziej”. W życiu zaś jestem w gruncie rzeczy w tej samej mierze (jeżeli nie bardziej) gdzie indziej, co i tutaj*⁵⁵⁴.

Podobnie patrzą na ten fakt koledzy chorego. Ich pełne zdziwienia wypowiedzi dobitnie świadczą o niezwykłości tej sytuacji. Zaczęli już oni bowiem uznawać studenta za zmarłego – lecz bynajmniej nie za śpiącego. Do takiego stanu nawiązuje Władysław Witwicki, gdy pisze o poglądach psychologicznych Williama Jamesa:

*[...] obraz poetycki a plastyczny, uchwytny, wyrazisty, wart jest więcej niż abstrakcja lub argument a priori. Trzeba obiema nogami wskoczyć w strumień doświadczenia. To, co się przeżyć da konkretnie i uchwycić w rękę, to tylko ma wartość gotówki w naszym poznaniu. Wszystko inne to weksel, i to najczęściej z fałszywym podpisem. Teoria zbudowana z takich grubych, uchwytnych, momentów będzie prawdziwa, choćby nawet i nie była całkiem jasna; ale czyż życie przeżywane bezpośrednio jest zawsze jasne?*⁵⁵⁵.

Dlatego – po tym, jak bohater wraca do pełnej świadomości, spotyka się z racjonalnymi uzasadnieniami z zewnątrz tłumaczącymi jego niezwykle doznania jako (tak przecież zwyczajny i w końcu powszechny) stan agonalny.

Tymczasem Jan Tomkowski zestawia tę nowelę z *Emancypantkami*. Szczególnie lekcja profesora Dębickiego – jako przywołana w tak znaczącym kontekście zakończenia opowiadania – skłania go do spojrzenia na nie z innej perspektywy:

Analogicznie [do Emancypantek - AW] dzieje się w noweli Sen. Reprezentanci różnych dziedzin nauki: matematyki, fizyki, astronomii bląkają się po powierzchni gigantycznego posągu symbolizującego Rzeczywistość. Każdy z nich coś odkrył, każdy ogłosił ostateczną, choćby najbardziej absurdalną, teorię wyjaśniającą zagadki wszechświata. Mimo to, wszyscy toną w mrokach niewiedzy.

Emancypantki dowodzą, jak ryzykowna okazała się próba zamknięcia ludzkiej egzystencji w kręgu zakreślonym przez pozytywistycznych przyrodników. Sen poucza, że jest to przedsięwzięcie tyleż daremne, co groteskowe - podobnie jak pragnienie zmierzenia za pomocą cyrkla i wagi bezkresnej przestrzeni.

⁵⁵⁴ E. Minkowski, dz. cyt., s. 108.

⁵⁵⁵ W. Witwicki, *William James jako psycholog*, [w:] tegoż, *Psychologia uczuć i inne pisma*, Warszawa 1995, s. 66.

Alegoryczna nowela Prusa nie pokazuje kształtu nieskończoności. Gęste obłoki tworzą rodzaj zasłony i może dlatego senne obrazy nie wywołują uczucia zgrozy. Ale wolno nam przypuszczać, że w tak pomyślanym uniwersum nie istnieje jednak próżnia ani przepaść, a nawet przewidywać obecność wyższych form życia. Nicość wydaje się natomiast mało prawdopodobna, o czym stara się też przekonać swych słuchaczy profesor Dębicki⁵⁵⁶.

Można odnieść niejakić wrażenie, że interpretator redukuje wymowę tego utworu przede wszystkim do sensów związanych z materią. Dlatego stwierdza, że nowela nie przekazuje czytelnikowi tchnienia nieskończoności. Jest to prawda, lecz z Prusowskiego *Snu* – poza implikowaną przez badacza pustką i brakiem nicości – wynika o wiele więcej.

Utwór ten – potraktowany jako (momentami) ironiczna reprezentacja wybranych aspektów ludzkiej egzystencji na ziemi – nie aspiruje za wszelką cenę do miana traktatu metafizycznego lub literackiego dowodu na istnienie nieskończoności⁵⁵⁷. Ponadto opowiadanie to jest wyrazem genologicznego nowatorstwa w odniesieniu do małej narracji i realizmu w ogóle.

Być może najbardziej interesujące, chociaż najmniej efektowne spośród aspektów interpretacyjnych, jest spojrzenie na ten utwór z indywidualistycznego punktu widzenia. Istotne staną się doznania bohatera, jego przeżycia, ich porządek, a także ewentualne wnioski, jakie można będzie z nich wyciągnąć. Wówczas zyska na znaczeniu fakt, że jako ślad po przebyciu wędrówki w niezwykłym śnie pozostaje studentowi zapamiętany obraz, który może pełnić rolę pocieszenia. Jest to wizja promieni-łodyżek światła rozjaśniającego trudne dla medyka czasy. W pamięci bohatera trwale zapisuje się również przekonanie o tym, że dusza ogromnieje, gdy człowiek spotyka na swej drodze cierpienie⁵⁵⁸. Być może niewiele to znaczy, lecz niepodobna zaprzeczyć, że każda ludzka myśl wspierająca odważne zniesienie bólu ma obiektywną, bezcenną wartość. To stwierdzenie autora *Faraona* w naddatku przynosi jeszcze wezwanie do mentalnego rozwoju lub choćby – jego obietnicę.

We wspomnianej *Wędrówce po ziemi i niebie* – podobnie jak Prusowski bohater *Snu* – narrator styka się z potęgą natury, choć doświadcza jej w innym kontekście. Stwierdza wtedy,

⁵⁵⁶ J. Tomkowski, *Odkrycie wielowymiarowego uniwersum*, [w:] tegoż, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 257.

⁵⁵⁷ Na tę kwestię spogląda Teresa Tyszkiewicz w: T. Tyszkiewicz, *Bolesław Prus. Życie i dzieło*, Warszawa 1971, s. 381-382.

⁵⁵⁸ Por. H. Bergson, *O utrzymywaniu się obrazów przy życiu – pamięć i duch*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków 2011, s. 128-170.

że taka moc ma w sobie potencjał przemieniania duszy i istotnej weryfikacji punktu widzenia dostępnego człowiekowi na co dzień. W swym śnie student zauważa zbliżone sensory w formie znaczących obrazów związanych z naturą, które przynoszą zapowiedź mentalnej przemiany młodego lekarza:

Otóż cień księżycy jest prawie czarny, olbrzymi [...]. Pędzi z szybkością nie 10 albo 15, ale tysiąc metrów na sekundę. Obraz podobny może być nie tylko przykry, ale straszny. [...] natura, nawet wówczas, gdy przeraża, jeszcze jest piękną i twórczą. Głęboko wstrząsa ona duszę, ale zarazem odnawia ją i przebudowuje. Po każdym takim (niestety nader rzadkim) wstrząśnieniu, gdy spojrzysz w siebie, znajdziesz jakiś nowy układ wyobraźni, jakieś nowe źródło uczuć, jakiś nowy punkt widzenia, niby wierzchołek góry, która nagle wyrosła i pozwala spojrzeć na świat trochę pod innym kątem⁵⁵⁹.

Warto dodać, że w odniesieniu do wskazanej wyżej konstatacji, która mogłaby posłużyć za podsumowanie wygłosu Prusowskiej noweli, cenny wydaje się mało znany kontekst poetycki. Stanowi go wiersz estońskiej poetki – Betti Alver – z 1936 roku. Jego polski tłumacz opatruje go tytułem *Dusza*. Z uwagi na jego przesłanie tekst ten bez wątpienia może stanowić konkluzję Prusowskich rozważań nad istotą poznawalności człowieka i jego świata:

*Pomiędzy leśne ogromy
żołnierz trafił niewidomy
z mieczem u pasa i procą,
o pnie główką tłukł zajadłą,
aż zwątpienie go napadło
i poraziło niemocą.*

*Nagi chłopczyk bez oręża
wyprowadził z matni męża
i gdy każdy w drogę rusza,
zapytali, kto jak zwie się:
- Rozum – rzekł zbłąkany w lesie,*

⁵⁵⁹ B. Prus, dz. cyt., s. 91-92.

*chłopiec na to: – Jestem dusza*⁵⁶⁰.

Tym niemniej trzeba podkreślić, że zakończenie Prusowskiej małej prozy nie jest ani euforyczne, ani też nie napawa melancholią i nie przygnębia. Natomiast pobrzmiewa w nim sugestia korzystania w codziennej praktyce z maksymy *aurea medias* oraz do zinterioryzowania nieco zmodyfikowanej sentencji – *cierpię, więc jestem* która pojawia się w *Lalce*. Dzięki temu na tematykę cierpienia nieobcą literaturze pozytywizmu można spojrzeć z innej perspektywy i stawiać pytania, które bynajmniej nie ewokują oczywistych odpowiedzi.

Wówczas kwestia interpretacji wskazanych poniżej (i wielu innych, potencjalnych) utworów pozostaje otwarta. Jakkolwiek z powierzchownego punktu widzenia takie podejście można by uznać za swego rodzaju unik interpretacyjny, warto spojrzeć na nie inaczej. Bliższy ogląd takiej postawy badawczej zawierałby się w wątpliwości wyrażonej pytaniem: czy istnieje w ogóle jakakolwiek inna forma odpowiedzi na niezawiniony ból, która byłaby rzeczywiście godna kondycji człowieka?

Na to pytanie poszukuje odpowiedzi Grażyna Borkowska, odnosząc momentalność cierpienia do nieuchronnej trwałości pasma ludzkich egzystencji:

*[...] właściwym obiektem zainteresowań autora Lalki jest fenomen istnienia. To, że się trwa, że istniejemy jako przedmioty egzystencji jednostkowej i zbiorowej; że żyjąc próbujemy realizować wymarzony wariant istnienia doskonałego, które często zmienia się w niespełnienie i fiasko; że trwają organizmy zbiorowe, że one wyznaczają bieg historii, że koło się kręci, że życie jest niezniszczalne, obojętne wobec cierpienia, ale dzięki temu - niezależne od woli ludzkiej, niepodległe jej, trwałe*⁵⁶¹.

Julian Ochorowicz także uwydatnia fakt, że – mimo wszystko – cierpienie przemienie, a człowiek ze swą świadomością pozostanie. Dodać by można – jeśli tylko ona w swym indywidualnym upostaciowaniu nie zgaśnie. Psycholog mówi zatem:

[...] w stosunku do naszej osobowości, już nie cielesno-duchowej, lecz wyłącznie duchowej, w stosunku do naszego ja owe bodźce [ból - AW] i wywołane przez nie wrażenia będą jednak czymś zewnętrznym. Powiemy wówczas: to jest moje wrażenie, to jest mój ból, ale

⁵⁶⁰ B. Alver, *Dusza*, [w:] *Pieśń o niechybnym spotkaniu ze szczęściem. Wiersze czterech poetów estońskich*, pośl. F. Nieuważny, przeł. J. Liciniuk, Warszawa 1988, s. 27.

⁵⁶¹ G. Borkowska, *Prusa filozofia życia*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo” u Prusa. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998, s. 65.

*to nie jestem ja; ból przejdzie, a ja pozostanę. Mam świadomość pewnego wrażenia, lecz moja świadomość jest czymś jeszcze bardziej wewnętrznym, jeszcze bardziej moim. W ten sposób dochodzimy do wniosku, że głębszą cechą wewnętrznych zjawisk psychicznych jest ich świadomość*⁵⁶².

Doświadczenie cierpienia jawi się zatem jako jedno z najbardziej powszednich, ludzkich doznań. Zazwyczaj wymyka się ono woli człowieka i do pewnego stopnia przejmując nad nim władzę. Jednak Prus i Ochorowicz chcą wierzyć, że jednostkowa egzystencja jest w stanie przewyciężyć ból, a dzięki tej nadziei on w końcu przeminie. Wprawdzie tak trudne doświadczenie bywa przyczyną osamotnienia, istnieje jednak inna droga, która wiedzie ku rzeczywistemu otwarciu się na drugiego człowieka. Gdy to nastąpi, do głosu może dojść empatia jako intuicyjny sposób znajdowania międzyludzkich podobieństw na wszelkich płaszczyznach. Wtedy zaś ból przestanie dzielić i powodować wyobcowanie, a zacznie budować swoistą wspólnotę. W jej obrębie doświadczanie utraci wreszcie miano klęski, a zyska wymiar zwycięstwa.

⁵⁶² J. Ochorowicz, dz. cyt., s. 36-37.

Podsumowanie

Poszukiwanie znaczeń w obrębie doświadczeń percepcyjnych bohatera literackiego obecnych w małych narracjach Prusa, Konopnickiej, Dygasińskiego, Orzeszkowej i Sienkiewicza pozwoliło przeanalizować sposoby ich wprowadzania i funkcjonalizowania. Dzięki temu można było obserwować, jak semantyka wspomnianych doświadczeń percepcyjnych wpływa na kształt świata przedstawionego utworu. To z kolei umożliwiło uwydatnienie walorów poznawczych i konstrukcyjnych nowel w połączeniu z ich różnorodnością tematyczną i genologiczną.

Okazało się również, że doświadczenia percepcyjne stanowią obszar, w którym koncentrują się efekty przemian w zakresie postrzegania rzeczywistości, jaką odbierają najpierw autorzy, potem wykreowani w tekstach bohaterowie, a wreszcie – zainspirowani takim spojrzeniem czytelnicy. Niezwykle istotne jest przekonanie nowelistów wynikające z interpretowanych utworów, że proces doświadczania i jego rezultaty stanowią unikalny wyraz dynamiki ludzkiego wnętrza, a przez to reprezentują niezaprzeczalną wartość.

Wówczas uwidacznia się (doceniany przez pisarzy) potencjał doświadczenia w inicjowaniu sytuacji związanych z szeroko pojętą zmianą. Jako że dotyczy on wielu płaszczyzn ludzkiego życia, jego siła modyfikująca przejawia się w różnych formach. Wskazując najważniejsze z nich, wystarczy wymienić inspirowanie twórczej refleksji, kształtowanie nowego aspektu indywidualnej tożsamości, pogłębianie świadomości drogi przemierzanej przez jednostkę do transcendencji *sensu largo*, a oprócz tego – wykorzenianie bierności, obojętności oraz ewokowanie odpowiedzi na cierpienie drugiego człowieka poprzez filtr empatii.

Mając to na względzie, nowelistykę eksponującą rozmaite aspekty percepcji z pewnością można określić mianem specyficznej szkoły lektury. Realizując to zadanie, pisarze stosowali między innymi metodę zaskoczenia odbiorcy bezpiecznie zakorzenionego we własnym świecie. Uzasadniając jej zastosowanie, Prus pisze o tym w swych *Literackich notatkach o kompozycji*:

*Silne wrażenie robią na czytelnikach tematy o rzeczach nieznanych (np. atomy, mieszkańcy Marsa) albo niemożliwych (podróż na Marsa, człowiek niewidzialny)*⁵⁶³.

⁵⁶³ B. Prus, dz. cyt., s. 703..

Tak więc przestrzeń oddziaływania owego głębokiego zdziwienia stanowi krąg czytelniczych wrażeń, dla przemian których ma stanowić inspirację. Warto podkreślić, że wiązało się ono przede wszystkim z poczuciem braku ujmowanego w postaci pustki, niedoboru albo doznania straty, jakie ewokowały małe prozy. Wspomniany brak dotyka zarówno sfery fizyczności, jak i ducha.

Zdumienie w czytelniku implikuje także nowość doświadczeń i sytuacji, która jednak w tekstach zwykle nie jest synonimem łatwości czy wygody. Jej pojawienie się ma natomiast na celu uświadomienie odbiorcy, jak głęboko tkwią w nim schematy postrzegania świata, myślenia i reagowania na potrzeby drugiego człowieka. Co ważne, indywidualne obcowanie z fabułą powodowało, że do swych odczuć nie mógł on osiągnąć dystansu, jaki pozwoliłby mu uniknąć przemyśleń, a który w rzeczywistości pozaliterackiej zyskałby z łatwością przy pomocy poznawczego akcesorium spojrzenia.

Dzięki temu wrażenie wywołane przez treść stawało się w szczególnie sposób osobiste, gdyż jego przestrzeń stanowiły empatia oraz ludzka wyobraźnia. Taki model odczytywania tych niewielkich tekstów miał więc skłaniać czytelnika do refleksji wykraczającej poza bezpośrednie oddziaływanie utworu, przekonując do widzenia głębszego wymiaru rzeczywistości. Wyniknąć z tego mogło rozbudzenie w odbiorcy humanistycznej wrażliwości, która sprawi, że stanie się on świadomym, dojrzałym uczestnikiem sensualnego i pozazmysłowego świata. Uchroni go ona także przed popadaniem w bierność i często ewokowany przez nią indyferentyzm moralny.

Mimo że interpretowane przeze mnie małe prozy pochodzą głównie z lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, w praktyce realizują pogląd Piotra Chmielowskiego na metodę pracy krytyka literackiego wywodzący się już z ostatniej dekady wieku. Według niego przedmiotowy opis realistyczny – bez upodrzędzania jego obiektywizmu – warto poszerzyć o podmiotowe spojrzenie na dany utwór. Wówczas autor, tworząc tekst, nadaje mu piętno własnej indywidualności, a krytyk, stosując swoistą projekcję pierwotnego aktu twórczego, jest w stanie empatycznie wniknąć w tkankę utworu. Dzięki temu może dojść do *spółzucia psychologicznego*, które ma dotyczyć krytyka, lecz kategoria ta może też objąć swym zasięgiem autora, oraz czytelnika.

Ponadto wybrane przeze mnie małe narracje można także postrzegać jako przejaw konkretnego etapu ewolucji twórczości danego pisarza. Takie podejście, choć wydaje się

nader oczywiste, jest szczególnie uzasadnione w odniesieniu do wybranych nowel Prusa i Orzeszkowej. Tych dwoje autorów łączy bowiem fakt, iż rozpoznania poczynione w latach osiemdziesiątych doprowadzają ich do przełomu światopoglądowego, jaki dobitnie świadczy o osiągnięciu twórczej dojrzałości.

Wprawdzie jej zapowiedzi przynoszą już wcześniejsze nowele, ale w pełni przejawia się ona w ukształtowaniu i treści (jak można je nazwać) syntez prozatorskich epoki – w *Nad Niemnem* Orzeszkowej oraz w Prusowskiej *Lalce*. Jednak trudno sobie wyobrazić powstanie wymienionych powieści bez podjęcia przez twórców wysiłku wytrwałego doskonalenia warsztatu pisarskiego w laboratorium krótkiej formy narracyjnej. Swego czasu rzeczywiście pełniła ona tę rolę, dzięki czemu (także z uwagi na genologiczną specyfikę) ułatwia odbiorcom i interpretatorom przyglądanie się autorskiej drodze twórczej.

Z takiego punktu widzenia ewolucję nowelistyki wspomnianych pisarzy można widzieć niejako w wystrzającym szczegół zbliżeniu. Toteż małe prozy początkowo odzwierciedlają przekształcenia wiodące twórców od poszukiwań związanych z tendencyjnością ku wykorzystaniu możliwości, jakie oferował obrazek. W dalszej kolejności twórcy doceniają formę szkicu fizjologicznego inspirowanego poglądami Emila Zoli.

Osiągając apogeum rozwoju drobnej prozy, Prus, Konopnicka i Orzeszkowa – wskazani tu jako najbardziej wyraziści reprezentanci – nabywają niezwykłą wielowymiarowość spojrzenia, dla której przestrzeń otwierają: parabola, nowela psychologiczna, a oprócz nich – odmiana małej narracji oparta na obserwowaniu swoistych, transcendentalnych luk rzeczywistości. To one powodują rozmywanie (czy przesuwanie) granic realizmu i antycypują pojawienie się nowych, już dwudziestowiecznych form artystycznego wyrazu.

Genologiczne zbliżenie uświadamia fakt, że pisarze wywodzący się światopoglądowo z pozytywizmu dochodzą do sfery rozpoznań bardzo bliskich poszukiwaniom modernistów, chociaż prowadzi ich do tego odmienna droga twórcza. Co ciekawe, w przypadku pozytywistów, lecz dla modernistów również – esencję wspomnianych eksploracji stanowi (między innymi) doświadczenie percepcyjne. Ryszard Nycz analizuje zmianę jego statusu w newralgicznym momencie zetknięcia się wyznaczników realizmu z całokształtem zjawisk określanych przez badacza mianem *nowoczesności*:

*Stąd właśnie sam realizm słuszniej jest uznać za powszechnie akceptowaną metodę reprezentacji – a nie sposób doświadczania – świata [...]. Cywilizacyjno-kulturowe przemiany doby nowoczesności prowadzą [...] do dezintegracji [...] umeblowanego świata stabilnych przedmiotów, jak też spójnego doświadczenia funkcjonalnie powiązanych przebiegów zdarzeń. Czas i przestrzeń (jak zauważa Dilthey) odsłaniają swe kulturowe uwarunkowanie; neutralna, obiektywna perspektywa (perspektywa wszechwiedzącej narracji w prozie, linearna perspektywa w malarstwie) oglądu spektaklu ludzkiego życia i postrzegania rzeczywistości okazuje się iluzją i zastępowana jest spersonalizowaną perspektywą świadka czy uczestnika. Autorytet zaś doświadczenia upada - okazuje się ono niekumulatywne i nieprzekazywane, nie pozwala uogólnić się w postać wspólnotowej samowiedzy dotyczącej prawidłowości, prawdopodobieństwa czy przewidywalności działań [...]*⁵⁶⁴.

Badacz opisuje więc proces wyzwania się doświadczenia z realistycznego, konwencyjnego paradygmatu. W tym momencie może już dojść do sytuacji, gdy autor-modernista przetworzy percepcyjny schemat, choćby stosując zabieg synestezji, która – w przeciwieństwie do poczynąń pozytywistów – nie odwoła się już do znaczącej sfery braku. Natomiast połączy ona sensualne drogi poznania rzeczywistości, przez co wydatnie poszerzy krąg odczuć odbiorcy. Dlatego siła jej wpływu jest znaczna, dzięki czemu w wyobraźni czytelnika mógł zaistnieć efekt epistemologicznej synergii.

Wprawdzie impresjonistyczne chwyty chwili oraz dążenie do odnajdowania coraz to nowych wrażeń także stanowiło artystyczny manifest skierowany przeciw bierności w odbieraniu świata, ale cel wprowadzenia do utworu literackiego środków wyrazu implikowanych przez te zjawiska był zupełnie inny niż ten, jaki przyświecał pozytywistom. Podczas gdy poczynaniom Prusa, Konopnickiej i Orzeszkowej w tym zakresie można przypisać motywację etyczną, literackie eksploracje modernistów trzeba widzieć inaczej. Bez wątpienia stanowią one elementy projektu artystycznego, w którym przejawia się bunt przeciwko dominacji poznania wzrokowego narzucanego przez kulturę masową rozwijającą się agresywnie pod koniec dziewiętnastego wieku.

Inną pozorną zbieżnością dostrzegalną w interpretowanych nowelach oraz w literaturze modernizmu jest obecność niewidomego bohatera. Tego rodzaju postać odsyła wprawdzie do kręgu tożsamej metaforyki, ale sztuka modernistyczna akcentuje raczej ładunek

⁵⁶⁴ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007, s. 14-15.

symboliczny przynoszony przez pojawienie się jednostki percypującej rzeczywistość bezwzrokowo. Biorąc za przykład Maeterlinckowskich *Ślepców*, nie sposób zaprzeczyć, że sytuacja tytułowych bohaterów utworu stanowi metaforę ludzkich relacji oraz jednostkowego losu, ale jej wygłosem nie jest bynajmniej transcendentalne tchnienie. Jako że wyalienowani bohaterowie dramatu nie potrafią odnaleźć oparcia ani we własnym wnętrzu, ani w drugim człowieku, pozbawieni metafizycznego horyzontu i przerażająco bezradni – pozostają w pustej, obcej sobie przestrzeni.

Natomiast w małych prozach pozytywistów niewidomy wnosi do materialnej rzeczywistości nową jakość pochodzącą spoza niej. Czy jej istotą jest jedynie bogactwo i siła tkwiące w ludzkiej duchowości, czy może – bez względu na formę jego upostaciowania – stanowi ją Bóg, oni nie roszczą sobie prawa do rozstrzygania o tym. Wszakże w drobnych utworach tak często zostawiają miejsce dla metafizycznego dotknięcia.

Zatem doświadczenie percepcyjne postrzegane w ten sposób, które znajduje odzwierciedlenie w interpretowanych narracjach, stanowi konstrukt wielowymiarowy. Ponadto jego ukształtowanie wykracza zdecydowanie poza ramy danych sensualnych, jakie standardowo dostarcza percepcja. Dzięki temu doświadczenie przyjmuje rolę czynnika demaskującego bezproduktywność nienawiści i egoizmu. Piętnuje szkodliwość oraz jałowość wszelkich schematów myślowych i stereotypów. Stanowi także przykład uświadamiania ludzkich ograniczeń, lecz przede wszystkim ich przewyżczania.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

A. Podstawowa

1. A. Dygasiński, *Świat i ślepa dziewczyna*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 18, *Nowele i opowiadania*, t. 5, pod red. B. Horodyskiego, Warszawa 1951.
2. M. Konopnicka, *Będzie wojna*, [w:] tejże, *Pisma wybrane, Nowele, obrazki*, t. 4, *Nowele różne*, oprac. i red. St. R. Dobrowolskiego oraz I. Śliwińskiej, Warszawa 1951.
3. M. Konopnicka, *Martwa natura*, [w:] tejże, *Pisma wybrane*, pod red. I. Śliwińskiej, t. 2, *Moi znajomi. Na drodze*, Warszawa 1951.
4. E. Orzeszkowa, *Julianka. Obrazek miejski*, [w:] tejże, *Z różnych sfer*, t. 2, Warszawa 1937.
5. E. Orzeszkowa, *Wielki*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XXIX, *Melancholicy*, t. 2, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949.
6. B. Prus, *Dziwna historia*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, *Nowele*, Warszawa 1954.
7. B. Prus, *Echa Muzyczne*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w dziesięciu tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, *Nowele*, t. 3, Warszawa 1954.
8. B. Prus, *Kamizelka*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009.
9. B. Prus, *Katarynka*, [w:] tegoż, *Szkice i obrazki*, t. 1, Warszawa 1948.
10. B. Prus, *Nawrócony*, [w:] tegoż, *Opowiadania wieczorne*, Warszawa 1948.
11. B. Prus, *Ogród Saski*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 1, *Nowele*, Warszawa 1954.
12. B. Prus, *Omyłka*, [w:] tegoż, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1949.
13. B. Prus, *Przygoda Stasia*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1954.
14. B. Prus, *Sen*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009.
15. B. Prus, *Szkatułka babki*, [w:] tegoż, *Nowele, opowiadania, fragmenty*, t. 2, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1949.

16. B. Prus, *Z legend dawnego Egiptu*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009.
17. H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. 4, Wrocław 1992.

B. Kontekstowa

1. B. Alver, *Dusza*, [w:] *Pieśń o niechybnym spotkaniu ze szczęściem. Wiersze czterech poetów estońskich*, posł. F. Nieuważny, przeł. J. Liciniuk, Warszawa 1988.
2. A. Asnyk, *Sonet XXX*, [w:] tegoż, *Poezje*, wstęp S. Lichańskiego, Warszawa 1975.
3. W. Berent, *Próchno*, Warszawa 1956.
4. J. G. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, oprac. G. Bąbiak, Warszawa 2005.
5. I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.
6. T. Jeske-Choiński, *Gasnące słońce. Powieść z czasów Marka Aureliusza*, Radom 2005.
7. M. Konopnicka, *Panna Florentyna*, [w:] tejże, *Pisma wybrane*, t. 3, *Nowele i obrazy*, pod red. I. Śliwińskiej, Warszawa 1951.
8. M. Kuncewiczowa, *Ślepy*, [w:] tejże, *Dwa księżycy*, Warszawa 1986.
9. T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, t. 1, Warszawa 1998.
10. C. Miłosz, *To*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000.
11. Z. Nałkowska, *Rzeczywistości*, [w:] tejże, *Opowiadania*, Warszawa 1984.
12. C. K. Norwid, *Marionetki*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Gomulicki, Warszawa 1968.
13. C. K. Norwid, *Nerwy*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Gomulicki, Warszawa 1968.
14. C. K. Norwid, *Sieroctwo*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Gomulicki, Warszawa 1968.
15. E. Orzeszkowa, *Jedna setna*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XVIII, *Melancholicy*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949.
16. Orzeszkowa, *Sienkiewicz, Prus. O literaturze*, oprac. Z. Najder, Warszawa 1956.
17. E. Orzeszkowa, *Wstęp*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XXVIII, *Melancholicy*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949.
18. E. Orzeszkowa, *Z pomroku*, [w:] tejże, *Pisma zebrane*, t. XVIII, *Melancholicy*, t. 1, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949.
19. B. Prus, *Cienie*, [w:] tegoż, *Opowiadania i nowele*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2009.
20. B. Prus, *Dusze w niewoli*, Warszawa 1955.

21. B. Prus, *Emancypantki*, t. 2 (t. 3 i 4), Warszawa 1973.
22. B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, wstęp i oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 2010.
23. B. Prus, *O badaniu codzienności*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *To i owo właściwie zaś ani to, ani owo, czyli 48 powiastek dla pełnoletnich dzieci*, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1949.
24. B. Prus, *Pod szyciami*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach*, t. 1, pod red. I. Orlewiczowej, Warszawa 1954.
25. B. Prus, *Przy księżycu*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Wydanie w 10 tomach, ilustrowane, ze wstępem Marii Dąbrowskiej*, t. 3, *Nowele*, Warszawa 1954.
26. B. Prus, *Wędrowka po ziemi i niebie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XXVIII, *Kartki z podróży*, t. 2, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1950.
27. W. St. Reymont, *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, Warszawa 2000.
28. W. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996.
29. J. Saramago, *Miasto ślepców*, przeł. Z. Stanisławska, Warszawa 2002.
30. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Proza*, oprac. A. Sandauer, Kraków 1964.
31. W. Shakespeare, *sonet XLVI*, [w:] tegoż, *Dzieła, Sonety*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1988.
32. H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Wrocław 2000.
33. H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002.
34. L. Staff, *Kowal*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1985.
35. A. Sygietyński, *Wysadzony z siodła*, Kraków 2004.
36. A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, wstęp i oprac. E. Paczoska, Warszawa 2002.
37. V. Woolf, *Szkic z przeszłości*, [w:] tejże, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005.
38. J. Żułowski, *Trylogia księżycowa*, t. 2, *Zwycięzca*, Kraków 1987.

Bibliografia przedmiotowa

1. J. Abramowska, *Gatunek i temat*, [w:] *Genologia dzisiaj*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.
2. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. E. Domańska, Kraków 2004.
3. *Antropologia kultury, antropologia literatury. Na tropach koligacji*, praca zbiorowa pod red. A. Gomóły, E. Jaworskiego i E. Kosowskiej, Katowice 2007.
4. *Antropologia kultury. Antropologia literatury*, praca zbiorowa pod red. E. Kossowskiej, Katowice 2005.
5. *Antropologiczne problemy literatury*, t. 2, *Narracja i tożsamość*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004.
6. F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia. Kultura. Zagadnienia społeczne*, Wrocław 1948.
7. H. Arendt, *Myślenie*, Warszawa 2002.
8. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
9. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.
10. *Autor, podmiot literacki, bohater. Studia*, praca zbiorowa pod red. A. Martuszeńskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983.
11. J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studia o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk 1972.
12. J. Baculewski, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1978.
13. A. Baczewski, *Zagadnienia stylu w nowelach Bolesława Prusa*, Rzeszów 1989.
14. D. Bagiński i P. Francuz, *W poszukiwaniu podstaw kodu wizualnego*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
15. K. Bakula, *W stanach dalekich od równowagi: mowa i punkty widzenia*, [w:] *Punkty widzenia w tekście i w dyskursie*, praca zbiorowa pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.

16. J. Bajda, *poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.
17. E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa* :, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
18. K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1997.
19. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2011 et Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2008.
20. G. Bąbiak, *Jan Gotlib Bloch (1836-1902). Portret zapomnianego pacyfisty*, [w:] G. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, oprac. G. Bąbiak, Warszawa 2005.
21. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
22. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957.
23. H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Kraków 2011.
24. A. Bielik-Robson, *W poszukiwaniu reguły. Człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*, [w:] tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
25. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
26. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
27. B. Bobrowska, „Enklawy quasi-ikoniczne” w powieści Bolesława Prusa *Dusze w niewoli*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, Postawy, tradycje*, praca zbiorowa pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004.
28. B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.
29. B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004.
30. *Bolesław Prus 1847-1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Fity i K. Tokarzówna, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1969.
31. G. Borkowska, *Manifesty realistów i kryzys epickości*, [w:] *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, praca zbiorowa pod red. J. Bachórza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.

32. G. Borkowska, *Prusa filozofia życia*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo” u Prusa. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej*, praca zbiorowa pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998.
33. A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1975.
34. A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958.
35. T. Budrewicz, *Posłowie*, [w:] M. Konopnicka, *Nowele*, wybór i oprac. T. Budrewicz, Warszawa 1988.
36. T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona Katarynka*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”. Materiały z międzynarodowej sesji Prusowskiej w 1997 roku*, praca zbiorowa pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998.
37. T. Bujnicki, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007.
38. T. Bujnicki, *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, wyd. 4, Wrocław 1992.
39. T. Buksiński, *Przemiany doświadczenia*, [w:] *Doświadczenie*, praca zbiorowa pod red. T. Buksińskiego, Poznań 2001.
40. B. Burdziej, *Fenomenologia śmierci w nowelistyce Marii Konopnickiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XLIX, 1997, z. 315.
41. H. Bursztyńska, *Szkoła realistycznego doświadczenia (o nowelistyce Orzeszkowej z lat 1879-1888)*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, praca zbiorowa pod red. J. Paszka, Katowice 1989.
42. P. Camporesi, *Wiedza ograniczona*, [w:] *Laboratorium zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005.
43. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] *Modernizm: spotkania. Antologia*, pod red. L. Magnone i E. Paczoskiej, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 2008.
44. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przedm. B. Suchodolskiego, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998.
45. M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1780-1830*, Wrocław 2000.
46. *Codziennność w literaturze XIX (i XX) wieku*, praca zbiorowa pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.

47. M. Czachorowska, *Wyobrażenia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006.
48. *Człowiek, poznanie, twórczość*, praca zbiorowa pod red. E. Kochan i P. Ziemskiego, Szczecin 2008.
49. *Człowiek w świecie*, praca zbiorowa pod red. M. Chołodego, W. Hamerskiego i M. Telickiego, Poznań 2006.
50. A. Czyżak, *Starość urzeczowiona – znaki końca wieku*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, praca zbiorowa pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999.
51. J. Wł. Dawid, *Inteligencja, wola i zdolność do pracy. Z rysunkami w tekście i na tablicy*, wstęp T. Tomaszewskiego, Warszawa 1966.
52. G. Deleuze, *Empiryzm i subiektywność. Esej o naturze ludzkiej według Hume'a*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2000.
53. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2, Poznań 2005.
54. A. Dygasiński, *Psychologia pedagogiczna*, [w:] tegoż, *Pisma pedagogiczne*, wstęp i oprac. W. Danek, Wrocław 1956.
55. *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, praca zbiorowa pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006.
56. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Warszawa 1994.
57. S. Eile, *Światopogląd powieści*, Warszawa 1973.
58. *Epistemologia współcześnie*, praca zbiorowa pod red. M. Hetmańskiego, Kraków 2007.
59. G. Filip, *Fantastyczne przypowieści i humoreski Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa, Lublin-Nałęczów 24-25 kwietnia 1987*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993.
60. S. Fita, *Bolesław Prus*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, praca zbiorowa pod red. E. Ihnatowicz i J. Kulczyckiej-Saloni, Warszawa 1992.
61. S. Fita, „*Pozytywista ewangeliczny. Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, [w:] tegoż, „*Pozytywista ewangeliczny*”. *Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008.

62. E. Flis, „*Kolosalny duch wielowymiarowości*”, *Bolesław Prus i „czwarty wymiar”*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
63. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, wyd. 2, Gdańsk 2006.
64. P. Francuz, *Czy mózg ogląda wytwarzane przez siebie mapy topograficzne.*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
65. P. Francuz, *Odgórne i oddolne sterowanie oknem uwagi*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
66. P. Francuz, *Przetwarzanie własności obiektu i własności przestrzeni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
67. P. Francuz i E. Soszyńska, *Wpływ aktywizacji wyobraźni na myślenie dywergencyjne oraz na odbiór wrażeń płynących z ciała*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
68. P. Francuz, *Wyobrażenia jako wytwór mózgowego emulatora procesów percepcyjnych i motorycznych*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
69. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
70. G. Gabriel, *Teoria poznania. Od Kartezjusza do Wittgensteina*, przeł. T. Kubalica, Kraków 2007.
71. B. Gałaj, *Umysłowa symulacja z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej. Przegląd teorii i badań*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
72. *Genologia dzisiaj*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.
73. *Genologia polska. Wybór tekstów*, wstęp i oprac. A. Kulawika, E. Miodońskiej-Brookes i M. Tatary, Warszawa 1983.

74. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
75. M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Bydgoszcz 2007.
76. M. Gloger, „Godny podziwu myśliciel i genialny wariat”. *Bolesława Prusa poznawanie Nietzschego*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, praca zbiorowa pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006.
77. M. Gloger, *Idealizm w Lalce, czyli Prus i Carlyle*, [w:] *Świat Lalki. 15 studiów*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2005.
78. M. Gloger, *Pozytywizm i kryzys nowoczesnej tożsamości*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, praca zbiorowa pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008.
79. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
80. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, praca zbiorowa pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980.
81. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
82. M. Głowiński, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
83. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
84. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.
85. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997.
86. E. Grzelakowa, *Kategoria przestrzeni w obrazie językowym współczesnego polskiego ogrodu ozdobnego*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i innych dziedzin sztuki*, praca zbiorowa pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005.
87. W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego słowo o Bolesławie Prusie*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane profesorowi Stanisławowi Ficie*, praca zbiorowa pod red. J. Malika i E. Paczoskiej, Lublin 2003.
88. R. Handke, *O czytaniu. Krótki zarys wiedzy o dziele literackim i jego lekturze*, Warszawa 1984.
89. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

90. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
91. J. Hochberg, *Percepcja*, Warszawa 1970.
92. I. Hofman, *Humanizm Kantowski i pozytywne nieprzystosowanie do świata jako alternatywa dla współczesnego człowieka*, [w:] *Człowiek wobec wyzwań humanistycznych i cywilizacyjnych współczesnego świata*, praca zbiorowa pod red. A. Kalinowskiej i E. Łoch, Lublin 2004.
93. E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
94. E. Ihnatowicz, *Wyobrażenia Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
95. H. Ilmurzyńska i A. Stępnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Warszawa 1965.
96. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza antropologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988.
97. R. Ingarden, *Skróty perspektywicznoczasowe w konkretyzowaniu dzieła literackiego* [w] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
98. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, praca zbiorowa pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
99. W. James, *Psychologia. Kurs skrócony*, wstęp i oprac. I. Kurcz, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002.
100. J. Janowski, *Przedstawienia przestrzeni wyobrażonej na obrazach*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, praca zbiorowa pod red. P. Francuza, Warszawa 2007.
101. M. Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley 1993.
102. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, praca zbiorowa pod red. R. Nycza, wyd. 2, Kraków 2004.
103. M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, praca zbiorowa pod red. E. Rewers, Poznań 1999.

104. M. Jay, *Pieśń doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
105. *Językowa kategoryzacja świata*, praca zbiorowa pod red. R. Grzegorzczukowej i A. Pajdzińskiej, Lublin 1996.
106. M. Jonca, *Ociemniała dewotka, wilczy żywiciel, „niezdara zwany czubkiem” – dziatwa w nowelach Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, praca zbiorowa pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006.
107. A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem. W poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, [w:] *Bolesław Prus, pisarz, publicysta, myśliciel*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
108. A. Kalinowska, *Ślepotą w literackich obrazach. Choroba czy łaska?*, [w:] *Sytuacja dzieci we współczesnym świecie w świetle literatury i medycyny*, cz. 5, praca zbiorowa pod red. E. Łoch, A. Papierkowskiego i G. Wallnera, Lublin 2007.
109. A. Kalinowska, *Wina i kara. Procesy sądowe w twórczości nowelistycznej Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, praca zbiorowa pod red. K. Stępnika, Lublin 2001.
110. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
111. D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
112. P. Kierzek, *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
113. W. Klinkosz, *Ogólna charakterystyka osób niewidomych i słabowidzących*, [w:] tegoż, *Sukces akademicki studentów niewidomych i słabowidzących a ich osobowość*, Lublin 2003.
114. A. Kluba, *Litość bez trwogi. Zagadnienia litości i dystansu w literaturze*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
115. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

116. K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński, Prus, Zapolska*, Katowice 2004.
117. R. Kochanowicz, *Reifikacja i personifikacja – czyli dwie obsesje pisarzy-fantastów*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, praca zbiorowa pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999.
118. I. Koczkodaj, *Narracja jako struktura fotograficzna w Pleśni świata i Cieniach Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2009.
119. L. Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume’a do Koła Wiedeńskiego*, Warszawa 2004.
120. T. Komendziński, *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C. S. Peirce’a między precepcją a recepcją*, Toruń 1996.
121. *Koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, pod red. E. Czaplewicza i K. Rutkowskiego, Warszawa 1982.
122. *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, praca zbiorowa pod red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976.
123. E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003.
124. E. Kosowska i Z. Mokranowska, *Henryka Sienkiewicza Organista z Ponikły. Próba interpretacji*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Biografia, twórczość, recepcja*, praca zbiorowa pod red. H. Ludorowskiej i L. Ludorowskiego, Lublin 1998.
125. E. Kosowska, *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość*, t. 1, *Narracje w kulturze*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004.
126. R. Koziółek, *Co gra Katarynka Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1.
127. B. Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*, Wrocław 2007.
128. M. Kreft, „Cyrkiel” czy „dłoń mistrza”? *Zasady estetyki przestrzeni w twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, praca zbiorowa pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004.
129. M. Kreft, *Elizy Orzeszkowej błogosławieni cisi*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, praca zbiorowa pod red. K. Stępnika, Lublin 2001.
130. M. Kreft, „Szaty i szmaty”. *Etyczny i psychospołeczny wymiar tematu stroju i komfortu w twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w*

- poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, praca zbiorowa pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006.
131. *Kreowanie świata w tekstach*, praca zbiorowa pod red. A. M. Lewickiego i R. Tokarskiego, Lublin 1995.
132. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956.
133. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970.
134. *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, praca zbiorowa pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.
135. J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975.
136. J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969.
137. J. Kulczycka-Saloni, *Powstanie styczniowe w twórczości Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny” 1962.
138. *Kulturowa teoria literatury*, t. 2, *Poetyki, problematyki, interpretacje*, praca zbiorowa pod red. R. Nycza i T. Walas, Kraków 2012.
139. H. Kurczab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001.
140. M. Kwiatek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*, Poznań 1994.
141. *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, praca zbiorowa pod red. J. Bachorza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.
142. *Lektury polonistyczne. Pozytywizm, Młoda Polska*, t. 2, *Od realizmu do preekspresjonizmu*, praca zbiorowa pod red. G. Matuszek, Kraków 2001.
143. K. Lesicz-Stanisławska, „*Strasznie*” popularna... *Warszawa Adolfa Dygasińskiego*, [w:] *Polska literatura wysoka i popularna lat 1864-1918. Dialogi i inspiracje*, praca zbiorowa pod red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławskiej i A. Wietechy, Warszawa 2011.
144. N. Leśniewski, *Hermeneutyka doświadczenia (na przykładzie Diltheya i Heidegera)*, [w:] *Doświadczenie*, praca zbiorowa pod red. T. Buksińskiego, Poznań 2001.
145. T. Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, praca zbiorowa pod red. S. Fity, Lublin 1993.
146. T. Lewandowski, *Wstęp*, [w:] I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.

147. S. Lichański, *Między realizmem i modernizmem*, [w:] tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967.
148. *List. Nowela. Opowiadanie. Analizy i interpretacje*, praca zbiorowa pod red. T. Budrewicza i H. Bursztyńskiej, Kraków 2001.
149. *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
150. *Literackość filozofii. Filozoficzność literatury*, praca zbiorowa pod red. B. Sienkiewicz i T. Sobieraja, Warszawa 2009.
151. *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, praca zbiorowa pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004.
152. *Literatura i wiedza*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej, Warszawa 2006.
153. *Literatura. Punkty widzenia. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, praca zbiorowa pod red. D. Kozickiej i M. Urbanowskiego, Kraków 2008.
154. I. Lorenc, *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*, Warszawa 1990.
155. I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.
156. I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
157. I. Lorenc, *Wstęp do filozofii sztuki. Od Kanta do Lukacsa*, Warszawa 1987.
158. K. Lorenz, *Życie jako proces poznawczy*, [w:] tegoż, *Odwrotna strona zwierciadła. Próba historii naturalnej ludzkiego poznania*, przeł. K. Wolicki, Warszawa 1977.
159. E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007.
160. J. F. Lyotard, *Fenomenologia*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 2000.
161. A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii. Problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, praca zbiorowa pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.
162. E. Łoch, *Bolesława Prusa dialog z czytelnikiem*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993.
163. E. Łoch, *Między autorem – narratorem – bohaterem a czytelnikiem. Studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku*, Lublin 1991.

164. V. Machnicka, *Peryfrazy Bolesława Prusa*, Siedlce 2011.
165. M. Maciejczak, *Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*, Warszawa 2001.
166. J. Maciejewski, *Posłowie*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, praca zbiorowa pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1986.
167. A. Z. Makowiecki, *Czym żyła Warszawa w 1887 roku*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, praca zbiorowa pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1992.
168. J. Malik, *Dawca dobrych czynów. Droga kenozę w noweli Bolesława Prusa Z żywotów świętych. Odczytywanie znaków*, [w:] *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, praca zbiorowa pod red. W. Kaczmarka, A. Seweryna i D. Seweryna, Lublin 2008.
169. J. Malik, Lalka. *Historie z różnych światów*, Lublin 2005.
170. J. Malik, *Maleski, Patkiewicz i ten trzeci. Warszawscy studenci II połowy XIX wieku. Notatki na marginesach Lalki*, [w:] *Prus i inni. Prace ofiarowane profesorowi Stanisławowi Ficie*, praca zbiorowa pod red. J. Malika i E. Paczoskiej, Lublin 2003.
171. J. Malik, *Ogniste znaki Przedwiecznego. Szyfry transcendencji w noweli Bolesława Prusa Z legend dawnego Egiptu. Próba odkodowania*, [w:] *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX i początku XX wieku*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2008.
172. *Małe formy narracyjne*, praca zbiorowa pod red. E. Łoch, Lublin 1996.
173. H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1998.
174. H. Markiewicz, *Prus i Żeromski*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977.
175. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
176. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
177. M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
178. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.

179. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
180. A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „Prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003.
181. A. Martuszevska, „*Ja spotyka świat*”, czyli *kategorie doświadczenia i reprezentatywności w notatkach Bolesława Prusa dotyczących kompozycji*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
182. A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)*, Wrocław 1977.
183. A. Martuszevska, *Polska powieść dojrzałego realizmu a model powieści realizmu klasycznego*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, ser. 5. *Literaturoznawstwo, folklor, problematyka historyczna. Prace na VIII kongres slawistów w Zagrzebiu*, Warszawa 1978.
184. A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992.
185. A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997.
186. A. Martuszevska, „*Stary i pocziwy*” *Bolesław Prus*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, praca zbiorowa pod red. E. FLis-Czerniak i S. Kruka, Lublin 2006.
187. A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur*, [w:] tejże, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
188. A. Martuszevska, *Wprowadzenie*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, praca zbiorowa pod red. A. Martuszevskiej, Gdańsk 1994.
189. E. Marzec, *Edukacja osób z dysfunkcją wzroku*, [w:] *Edukacja osób niepełnosprawnych*, praca zbiorowa pod red. L. Frąckiewicz, Katowice 2003.
190. B. Mazan, „*Impresjonizm*” *Trylogii*, Łódź 1993.
191. B. Mazan, *Nie tylko pozytywistyczne mikroświaty tekstowe. Szkic*, [w:] tegoż, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002.
192. A. Mazur i J. Tomkowski, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późniejszych utworach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, praca zbiorowa pod red. J. Bachórze i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.

193. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.
194. A. Mazur, „Realizm poetycki” w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, praca zbiorowa pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. Malika, Lublin 2004.
195. A. Mazur, *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po 1863 roku. Przegląd problematyki na wybranych przykładach*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1.
196. A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001.
197. A. Mazur, „Tytułomania” Prusa, [w:] *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, praca zbiorowa pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006.
198. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, Kraków 2002.
199. S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963.
200. C. M. Mellor, *Louis Braille. Dotyk geniuszu*, przeł. M. Kalbarczyk i E. Zieliński, Warszawa 2009.
201. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001.
202. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
203. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996.
204. H. Michalski, *Przestrzeń przedstawiona. Szkice z poetyki mimesis w powieści XIX-wiecznej*, Warszawa 1999.
205. P. Michałowski, Zobaczyć, żeby zrozumieć – zrozumieć, żeby zobaczyć. Dwa typy doświadczenia w poezji, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
206. T. Miciński, *Mystyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 22.
207. J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
208. *Między słowem a ciałem*, praca zbiorowa pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001.
209. *Mimesis w dyskursie literackim*, praca zbiorowa pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1996.

210. *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, praca zbiorowa pod red. Z. Mitosek, Warszawa 1992.
211. E. Minkowski, *Dotyk*, „Kronos” 2010, nr 3, przeł. M. Polak.
212. E. Minkowski, *Przestrzeń pierwotna*, „Kronos” 2010, nr 3, przeł. M. Polak.
213. E. Minkowski, *Uwaga*, „Kronos” 2010, nr 3, przeł. M. Polak.
214. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
215. Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, praca zbiorowa pod red. S. Fity, Lublin 1993.
216. *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, praca zbiorowa pod red. M. Dąbrowskiego i A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2003.
217. *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971.
218. P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice'a Merleau-Ponty' ego*, Kraków 2002.
219. M. Murawska, *Problem innego. Analiza porównawcza koncepcji intersubiektywności Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Emmanuela Levinasa*, Warszawa 2005.
220. *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*, praca zbiorowa pod red. T. Grzybkowskiej, Warszawa 2005.
221. *Narracja i tożsamość*, t. 1, *Narracje w kulturze*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004.
222. Ż. Nalewajk, *Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu*, „Tekstualia” 2006, nr 2.
223. T. Nowacka, *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972.
224. *Nowela. Opowiadanie. Ewolucja gatunku*, praca zbiorowa pod red. S. Żaka, Kielce 1994.
225. *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, praca zbiorowa pod red. R. Nycza i A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 2008.
226. R. Nycz, *Intertekstualność, czyli mediatyzacja*, [w:] tegoż, *Światy tekstowe. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000.
227. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
228. R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.

229. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
230. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
231. M. Obrusznik-Partyka, *Problem starości w utworach literackich i Kronikach Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
232. B. Obsulewicz-Niewińska, „Nieobalamucona” wrażliwość. *Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008.
233. J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii*, [w:] tegoż, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*, przedm. R. Stachowskiego, Warszawa 1996.
234. W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
235. J. Olejniczak, *Reprezentacje śmierci*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
236. W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.
237. W. Olkusz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998.
238. M. Olszewska, *Starożytny Rzym w powieściach Teodora Jeske-Choińskiego*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*, praca zbiorowa pod red. B. Bobrowskiej, Lublin 2004.
239. I. Opacki, *Gra symetrii (Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, praca zbiorowa pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1979.
240. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, praca zbiorowa pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980.
241. E. Paczoska, *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, praca zbiorowa pod red. D. Knysz-Rudzikiej, J. Kulczyckiej-Saloni i E. Paczoskiej, Warszawa 1992.
242. E. Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, wyd. 1, Białystok 1995.

243. E. Paczoska, *Miasto, którego nie ma?*, [w:] *Na pograniczu. Studia i szkice*, praca zbiorowa pod red. H. Karwackiej i J. Nosowicza, Białystok 1992.
244. E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004.
245. R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.
246. M. Pąckiński, *Ironia i autokreacja w Kronikach Bolesława Prusa*, [w:] *Spojrzenie na Prusa i jego bohaterów. Materiały z sesji w 150. rocznicę urodzin Bolesława Prusa*, praca zbiorowa pod red. S. Żaka, Kielce 1998.
247. M. Pąckiński, *Maski Zaratusztry. Motywy i wątki filozofii Nietzschego*, Warszawa 2004.
248. E. Pieścikowski, *Geneza Omyłki Bolesława Prusa*, [w:] tegoż, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989.
249. E. Pieścikowski, *Organista z Ponikły Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, praca zbiorowa pod red. M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, K. Bartoszyńskiego i S. Sawickiego, wyd. 2, poszerzone, Warszawa 1979.
250. R. Piłat, *Doświadczenie i pojęcie. Studia z fenomenologii i filozofii umysłu*, Warszawa 2006.
251. *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, praca zbiorowa pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
252. M. Plachecki, *Makrospołeczna sytuacja komunikacji w dobie zaborów. Królestwo polskie 1864-1885*, [w:] tegoż, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Warszawa 2009.
253. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002.
254. *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, praca zbiorowa pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980.
255. M. Polak, *Fenomenologia zmysłowości Eugene'a Minkowskiego*, „Kronos” 2010, nr 3.
256. *Polska genologia literacka*, praca zbiorowa pod red. R. Cudaka i D. Ostaszewskiej, Warszawa 2007.
257. M. Popiel, *Wesele, czyli eksperyment serca. „Romantyczne Kłamstwa” i prawda sztuki*, [w:] tejże, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
258. M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996.

259. M. Poprawski, *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, praca zbiorowa pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
260. M. Poprzęcka, *Obraz za szybko*, [w:] *Rzeczywistość, realizm, reprezentacja*, praca zbiorowa pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001.
261. M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć*, „Teksty” 1979/1980.
262. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.
263. *Poznanie. Antologia tekstów filozoficznych*, praca zbiorowa pod red. Z. Cackowskiego i M. Hetmańskiego, Warszawa 1992.
264. *Poznanie a wartości estetyczne*, praca zbiorowa pod red. P. Kawieckiego, Gdańsk 1994.
265. *Poznanie. Podmiot. Dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*, praca zbiorowa pod red. A. Dubika, Toruń 2002.
266. *Profilowanie w języku i w tekście*, praca zbiorowa pod red. J. Bartmińskiego i R. Tokarskiego, Lublin 1998.
267. P. Próchniak, *Kamizelka. Złamane istnienie (notatki)*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2009.
268. *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, praca zbiorowa pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986.
269. R. K. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, praca zbiorowa pod red. B. Kaniewskiej i S. Wysłouch, Poznań 1999.
270. *Psychologia w szkole lwowsko-warszawskiej. Twardowski, Witwicki, Baley, Błachowski, Kreutz, Lewicki, Tomaszewski*, wybór i oprac. T. Rzepa, Warszawa 1997.
271. *Punkt widzenia w języku i w kulturze*, praca zbiorowa pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.
272. *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, praca zbiorowa pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.
273. J. Putrament, *Struktura nowel Prusa*, Wilno 1936.
274. M. Quinton, *Problem percepcji. Filozofia percepcji*, przeł. T. Bigaj, wstęp i wybór B. Chwedeńczuka, Warszawa 1995.

275. W. Ratajczak, *Jak w świecie Lalki ludzie patrzą na siebie*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2009.
276. *Rehabilitacja społeczna osób niepełnosprawnych. Skrypt*, red. M. Marek-Ruki, Warszawa 1999.
277. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
278. E. Rewers, *Tłum. De-re-konstrukcja obrazu w słowie, słowie w obrazie*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
279. A. Robak, *Rozwojowe aspekty doświadczenia ciała w okresie dzieciństwa*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, praca zbiorowa pod red. M. Chołodego, A. Cwojdzńskiej i B. Ziółkowskiej, Warszawa 2009.
280. R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999.
281. K. Rosner, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław 1970.
282. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
283. M. Rudkowska, *Bolesława Prusa Dusze w niewoli. Powieść nie do napisania*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
284. M. Rudkowska, *Formy nieobecności. Kwestia rosyjska w literaturze postyczeniowej*, [w:] *Pozytywizm. Języki epoki*, praca zbiorowa pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001.
285. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
286. *Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja*, praca zbiorowa pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001.
287. *Rzeczywistość wirtualna. Światy przedstawione w nauce i sztuce*, praca zbiorowa pod red. E. Kochan, Szczecin 2005.
288. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

289. D. Sajewska, *Chore sztuki. Choroba. Tożsamość. Dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005.
290. S. Sandler, *Wprowadzenie*, [w:] B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, wybór i wprowadzenie S. Sandler, przypisami opatrzył B. Szleszyński, Warszawa 2008.
291. I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*, Poznań 1984.
292. A. Schaff, *Teoria poznania*, Warszawa 1966.
293. *Semantyka tekstu artystycznego*, praca zbiorowa pod red. A. Pajdzińskiej i R. Tokarskiego, Lublin 2001.
294. B. Sienkiewicz, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
295. M. Sikora, *Problem reprezentacji poznawczej w nowożytnej i współczesnej refleksji filozoficznej*, Poznań 2007.
296. W. Słomski, *Pozytywizm – Neopozytywizm. Błędy, Trudności, niekonsekwencje*, Warszawa 2003.
297. *Słowo do oglądania*, praca zbiorowa pod red. G. Kubskiego, Zielona Góra 2004.
298. J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974.
299. J. Speina, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2000.
300. *Spojrzenie na Prusa i jego bohaterów. Materiały z sesji w 150. rocznicę urodzin Bolesława Prusa*, wstęp. S. Żaka, Kielce 1998.
301. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2002.
302. *Studia z teorii poznania i filozofii wartości*, praca zbiorowa pod red. W. Stróżewskiego, Wrocław 1978.
303. A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, praca zbiorowa pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1992.
304. J. Szcześniak, *Dylematy egzystencjalne w Melancholikach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, praca zbiorowa pod red. K. Stępnika, Lublin 2001.
305. J. Szcześniak, *Historie fikcyjne Bolesława Prusa*, [w:] *też, Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy epoki postyczniowej*, Lublin 2008.

306. J. Sztachelska, *Bohater z Gombrowiczowską gębą albo stare i nowe spory o polską tożsamość (z Sienkiewiczem w tle)*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, praca zbiorowa pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008.
307. J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus, Konopnicka, Dygasiński, Reymont)*, Białystok 1997.
308. *Sztuka i obraz sztuki. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, praca zbiorowa pod red. M. Kapustki i A. Pochodaja, Wrocław 1999.
309. A. Szybowska i K. Termińska, *Shuchowa spacjalizacja świata (esej inspirowany fragmentami prozy Jarosława Iwaszkiewicza)*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i innych dziedzin sztuki*, praca zbiorowa pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005.
310. Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967.
311. Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, Warszawa 1972.
312. B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
313. B. Śniecikowska, „Nóż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
314. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.
315. P. Śniedziwski, *Pozytywistyczne spleeny. Melancholicy Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4.
316. *Świat wyobraźni młodopolskiej*, praca zbiorowa pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
317. *Światłocienie wyobraźni*, praca zbiorowa pod red. S. Wróbla, Poznań 2008.
318. *Światy przedstawione*, praca zbiorowa pod red. M. Kalinowskiej, E. Owczarz, J. Skuczyńskiego i M. Wołka, Toruń 2006.
319. C. Taylor, *Odkrywanie kondycji ludzkiej*, [w:] tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny nowoczesnej tożsamości*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2001.
320. B. Tokarz, *Między linearnością myśli a zjawiskowością obrazu*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.

321. K. Tokarzówna, *Autobiograficzne tło i realia Omyłki Bolesława Prusa*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, praca zbiorowa pod red. S. Furmanika, Wrocław 1966.
322. W. Tomasik, *Na drodze żelaznej (o XIX-wiecznym doświadczaniu nowoczesności)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
323. J. Tomkowski, *Odkrycie wielowymiarowego uniwersum*, [w:] tegoż, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.
324. J. Tomkowski, *Sennik Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, praca zbiorowa pod red. S. Fity i E. Łoch, Lublin 1993.
325. J. Trzebiński, *Proces rozumienia ma charakter konstruowania*, [w:] *Narracja jako Sposób rozumienia świata*, praca zbiorowa pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002.
326. J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
327. J. Trzynadłowski, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982.
328. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.
329. T. Tyszkiewicz, *Bolesław Prus. Życie i dzieło*, Warszawa 1971.
330. D. Ulicka, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa 1999.
331. *Ut pictura poesis*, praca zbiorowa pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
332. G. Vigarello, *Historia zdrowia i choroby. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 1997.
333. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, Warszawa 2000.
334. J. Wiercińska, *Książka do czytania i książka do oglądania*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, praca zbiorowa pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983.
335. A. Wit-Labuda, *Studium o Antku Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*, Wrocław 1982.
336. S. Witkiewicz, *Chrześcijaństwo i katechizm*, Warszawa 1995.
337. Wł. Witwicki, *Psychologia uczuć i inne pisma*, oprac. T. Rzepa, Warszawa 1995.
338. K. Wojciechowski, *Bolesław Prus*, wyd. 2, Lwów 1925.

339. *Wokół fenomenologii francuskiej. Możliwości, pokrewieństwa, konfrontacje*, praca zbiorowa pod red. I. Lorenc i J. Migasińskiego, Warszawa 2007.
340. *Wokół problemów realizmu*, oprac. A. Lam. Warszawa 1977.
341. J. Woleński, *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*, Warszawa 2005.
342. J. Woleński, *Epistemologia, Prawda i realizm*, Kraków 2003.
343. J. Woleński, *Epistemologia, Zarys historyczny i problemy metateoretyczne*, Kraków 2000.
344. H. Wolny, *Literacka twórczość Adolfa Dygasińskiego. Studia*, Kielce 1991.
345. V. Woolf, *Szkic z przeszłości*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005.
346. W. Wundt, *Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej*, t. 1 i 2, Kraków 1873.
347. K. Wyka, *Młoda Polska, T. 1, Modernizm polski*, Kraków 2003.
348. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
349. J. Zajkowska, *Nowocześni bohaterowie Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz nowoczesny*, praca zbiorowa pod red. J. Malika, Lublin 2009.
350. C. Zalewski, *Poznanie, pragnienie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze*, Kraków 2010.
351. *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815-1918*, praca zbiorowa pod red. A. Walickiego, Warszawa 1986.
352. *Z pogranicza literatury i sztuk*, praca zbiorowa pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996.
353. *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska. Studia*, praca zbiorowa pod red. H. Ratusznej, Toruń 2006.
354. A. Żabicka, *Pojęcie jaźni. Konceptualizacja a wyrażanie i język*, Kraków 2002.
355. T. Żabski, *Modele rzeczywistości przedstawionej*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele*, wybór i oprac. T. Żabski, Wrocław 2009.
356. M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa. Julianka*, [w:] *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, praca zbiorowa pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1979.